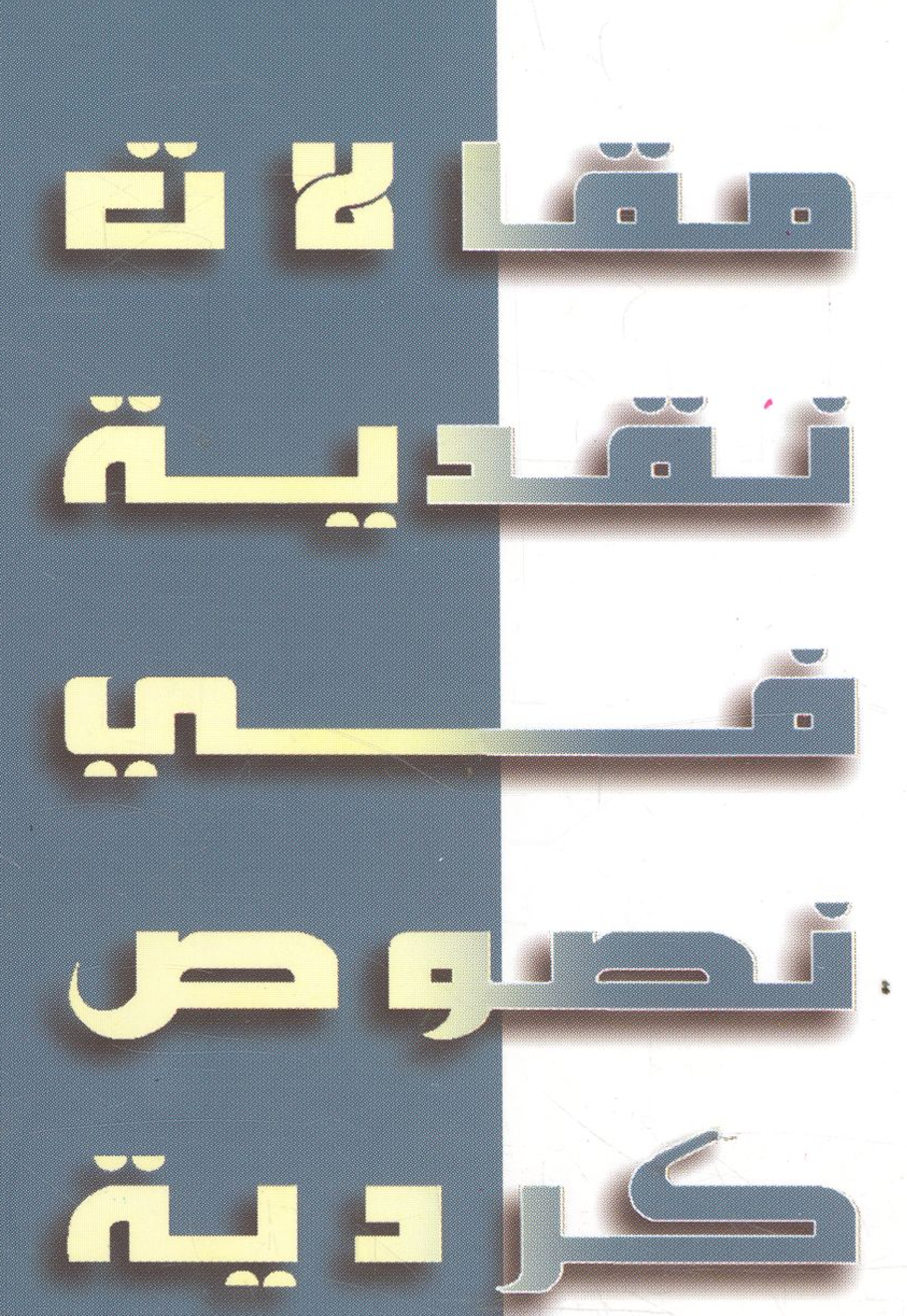
من منشورات
إتحاد الأدباء الكرد ـ دهوك

101



د. محمد صابر عبيد
فدان آدم
د. عشتار داود
د. خليل شكري هياس
محمد بدرالدين البدري
عبدالكريم يحيى الزيباري
يونس أحمد
عبدالخالق سلطان
عبدالكريم الكيلاني
محمد شيخو



101



من
منشورات
اتحاد
الادباء
الكورد
دهوك

مقالات نقدية في نصوص كردية



مقالات نقدية في نصوص كردية

أ . د . محمد صابر عبيد
د. عشتار داود
ڤدان ادم
يونس أحمد
عبدالكريم يحيى الزيباري
محمد بدر الدين البدري
عبدالخالق سلطان
محمد شيخو
خليل شكري هياس
عبدالكريم الكيلاني

٢٠٠٦

- مقالات نقدية في نصوص كردية

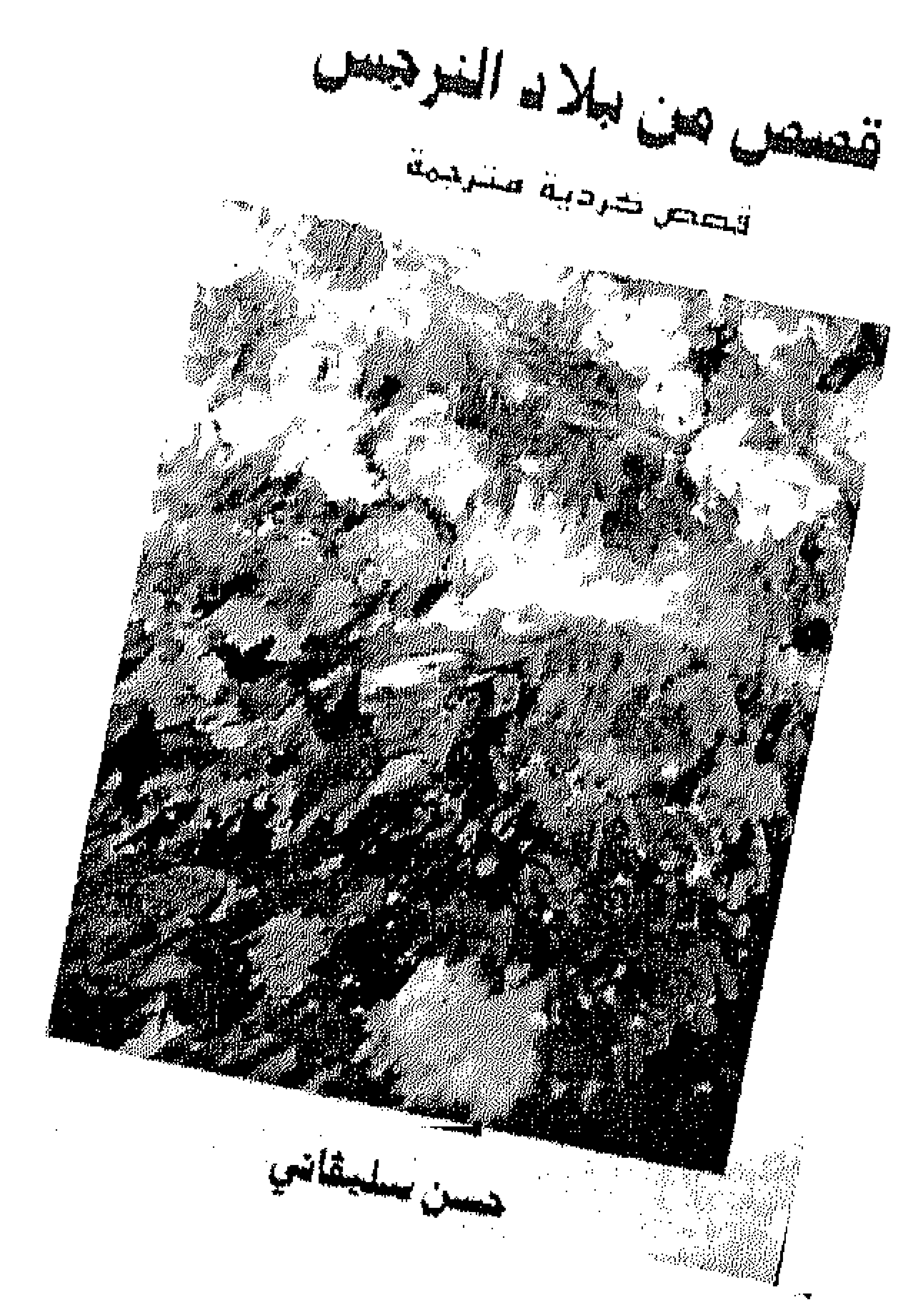
- الغلاف و الاخراج الفني :
عصام حجي طاهر

- العدد : ٧٥٠ نسخة
- الطبعة الأولى/٢٠٠٦
- مطبعة هاوار / دهوك
- رقم الأيداع (٧٥٠)

كوردستان - ٢٠٠٦

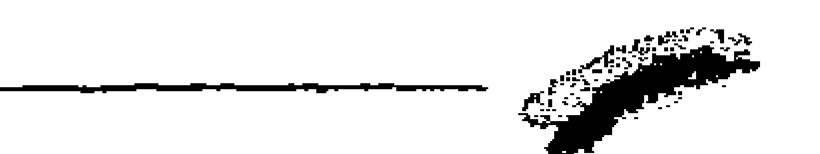
من منشورات اتحاد الأدباء الكورد ـ دهوك / رقم (١٠١)





إشكالية السردي و الثقافي في رؤيا الحكاية

أ . د . محمد صابر



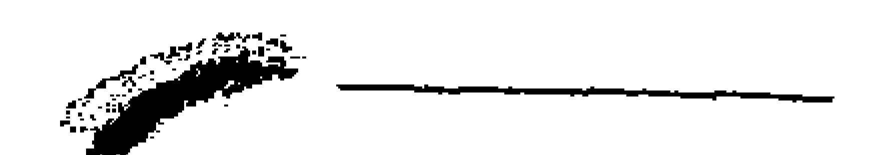
مدخل

انفتح السرد الحديث على مداخل متعددة ومتنوعة ، متجاوزا بذلك صلابة التمسّك بالعناصر التقليدية والانتماء الحاسم إليها ، مادّاً يده إلى الفنون الجميلة يستلهم منها خواصّا فنية وإبداعية جديدة يطوّر بها تقاناته السرديّة ، أو ماكثا في منطقة الأسطورة محاكيا وناقلا لبعض آليّاتها وتقاناتها ، أو مشتغلا على شكله من الداخل تثقيفا وتطويرا وتشكيلا .

إلاّ أن عنصر الحكاية يبقى ظلاً سرديا ماثلا يتمركز حوله الحكي وينهل منه ليخلق حيواته القصصية ويطلقها في فضاء السرد .

من بوابة هذا المدخل وعبر معطياته الآنفة نجتهد في مقاربتنا لقراءة ((قصص من بلاد النرجس)) (١) ، وهي مجموعة قصص كرديّة مترجمة.

لعلّ من الواضح أن التنوّع الأسلوبي والتقاني الذي شهده اختيار

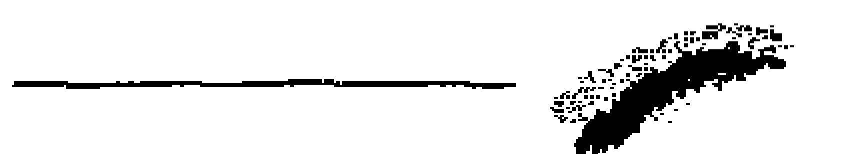


القصص ، وضعها في مشهد يمكّن القارئ من تشكيل تصوّر معقول عن واقع السرد القصصي لدى شعب له خصوصيته ، طالما ظلّ غائبا عن القارئ العربي لظروف وأسباب معروفة .

وعلى الرغم من أن هاجس الدفاع عن الأنموذج في سياق الحيوي والموضوعي كان الشاغل الأكبر لعوالم ((قصص من بلاد النرجس)) وفضاءاتها ، إلاّ أن بعضها أظهر طاقات سرد خلاّقة يمكن أن ترتقي إلى نماذج عليا في السرد القصصي العربي وغير العربي .

تنشغل تجربة هذه القصص بالتعبير الصارخ عن حيوية التجربة البشرية ، إذ ((ليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية كلها)) (٢) ، وهذا المستوى من طاقة التعبير بالحكي يعيننا حتما ((على فهم الحياة وجعلها أكثر إنسانية)) (٣) ، مما يقربنا من حرارة التجربة و((يزيدنا متعة بالحياة وتفهما لها)) (٤) بالرغم من قسوة التجارب المحكية وضراوة تفاصيلها المأساوية أحيانا .

وترتبط الصلاحية الفنية للحكي بمدى قدرة القاص في إدراك السرّ الذي يحوّل المأساة البشرية إلى متعة في السرد ، فـ ((القاص في غمرة الحماس الشعري والشعوري يولّد الأسئلة تلو الأخرى ، ولا ينتظر جوابا ، ولا يتوقف ليوضح أو يجيب . فالسؤال صيغة وتركيب لغوي لكن من حيث الغاية والقصد تدفق سردي ، وتجميع للمشاعر الجياشة ، والسؤال هنا ليس حالة وعي بقدر ما هو حالة تفجير اللاوعي ، ومحاولة لتجاوز المقاومة التي تفرض على الكلمات ، إنه انفجار كلامي يحضر في عمق التربة المتكلسة ليخصبها)) (٥) .



وحتى تتحقق هذه الرؤية الخاصة في ربط الفن بالتجربة فإنه ـ وحسب اليزابيت باوند ـ فإنه ((ينبغي أن تتوافر في القصة العاطفة المركزية ، والتلقائية الموجودة في الشعر المنثور ، وينبغي أيضا أن تمتاز بالتماسك والوضوح ، إذ إن التماسك والوضوح الشعري جوهريان لصياغتها ، حتى يمكننا القول إنها تقف عند حافة النثر)) (٦) .

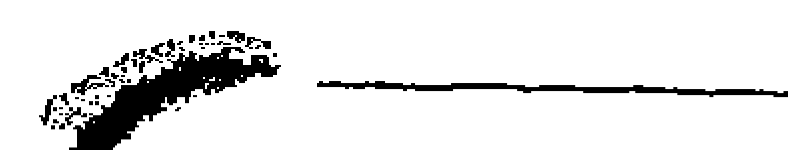
وستسعى قراءتنا إلى استنطاق الرؤية السردية التي اشتملت عليها القصص في إطار أربعة محاور مركزية اشتغلت عليها القصص ، وكرّست قيم الحكي فيها لصالح تجربة عميقة في خبرتها وتحديها اللساني والإنساني .

التوظيف السردي لتقانات الفنون الجميلة

حاول السرد القصصي في بعض ((قصص من بلاد النرجس)) الإفادة من تقانات الفنون الجميلة ولاسيما السينما والتشكيل ، في تطوير البنية السردية وتوسيع مديات اشتغالها الفنية .

وخلق التوظيف السردي لتقانات السينما والتشكيل وضعا سرديا نقل أسلوبية القص إلى موقع أكثر تماسكا وعطاء .

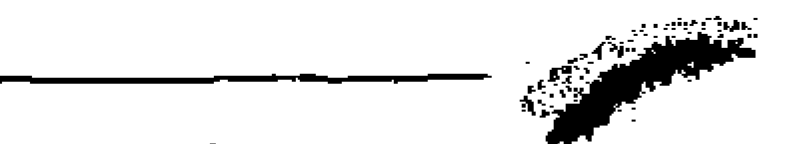
في قصته ((خبز محلّى بالسكّر)) يعتمد القاص حسن سليفاني راويا سينمائيا يركّز عدسته السردية على اللقطة المكانية ويصوّرها بدقّة ، كما يصوّر بدقّة شخصيات ((حه لو / عاليا / جنو)) من خلال تركيزه على مناطق معيّنة في مساحة الشخصية ، على النحو الذي يبدو فيه القصّة وكأنها حكاية مفلمنة :



بقدمين لا روح فيهما ، ركضت إلى نبع النساء في الطرف الأيمن من القرية ، اختبأت خلف صخرة كبيرة ، لمحت طائرتين تحلقـان على مسـتـوى منخـفض يسبقهما أزيز وعويل هائل . حلّقت الطائرتان بحرية حول القرية ثم صبّت حمل الدمار والموت فوق بقايا هيكل القرية ، وبفرح اتجهتا شرقا مثل بازين تركا طريدتهما توا . بوجه أصفر خال من الدم عادت (عاليا) إلى القرية ، شاهدت حفرة كبيرة في موضع سقوط الصاروخ ((ليتـه كـان قـبركـما الآن يا .....)) .

يمضي حسن سليفاني في قصته الأخرى ((ليلة المطر)) إلى تفعيل حركة الراوي المواجه للمخاطب ((البطل / الشخصية)) باعتماد حساسيّة التصوير المسردن عن قرب ، حيث تضع الكاميرا بطلها المصوَّر في قلب الصورة المكبّرة وتحركها بدقّة ، فضلا على استخدامه آليّة تصوير إطارية تبدأ معها القصة وتنتهي بها ، إذ تبدأ القصة ((ـ أهناك أجمل من المطر ؟)) ، وتنتهي ((ـ حقا المطر جميل .. !!)) ، بكلّ ما تختزنه من إشارات توليد الجمال بعد غسل الأشياء جميعا بالمطر :

مـددت يدك إلى جـيـبك ، أخـرجت علبـة سكاير ، أشعلت واحدة ثم مددت العلبة نحوه :



ـ لا أدخن هذه النوعية .

صمت قليلا وأردف يقول :

ـ أرجو ألأن لا أكون قد أزعجتك .

نظرت إلى وجهه الأسمر وضحكت ثانية من الأعماق ، ولم تجبه .

شربت شايا آخر ، لم تكن تملك فكة لتعطيه لصاحب المقهى ، قلت له :

ـ بقي لك درهم عندي .

ـ ليكن الشاي الأخير على حسابي .

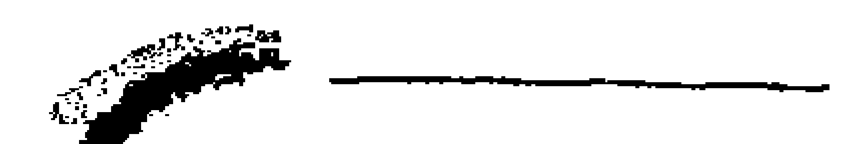
ـ فلتعش .

نهضت مغادرا .. وصلت إلى جثث التليفونات المتراصة ، وددت لو

تسمع اصوات أطفالك ، لكنك تذكرت ، أن دراهمك قد نفدت ..مرة أخرى ضحكت ، رفعت راسك إلى السماء القاتمة وكنت تبتسم من القلب لهواء المطر البارد ..

ـ حقا المطر جميل .. !!

لكنه في قصة ((ساعة في حضرة طبيب السعادة)) يقدم حكاية المكان بلسان الراوي المتكلم ، الذي يستثمر طاقة الموروث الشعبي (الحوت الذي بلع القمر ويسعى هو لإنقاذه) ، وتنتهي إلى مفارقة في معادلة ((

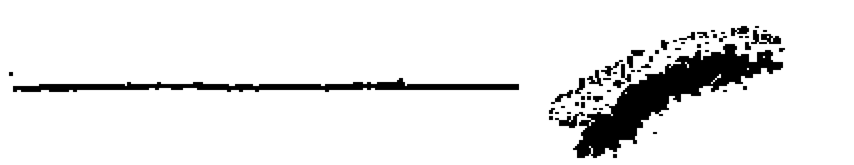


الطبيب النفساني - المريض)) :

وإني أتذكر يا طبيب السعادة ، ذات ليلة رايت حوتا كبيرا يخرج من النهر ، ويحدق في وجهي ثم يطير إلى السماء ويقترب من الغيوم .. يجتازها .. يطير ببطء إلى القمر المتلألىء .. يقترب منه .. يفتح فمه الواسع كالكهف ويبتلع القمر .. يختفي ذلك الضباب الجميل الجذاب ويحلّ الظلام في الأرض والسماء .. ويهبط ثانية إلى النهر .. أحمل محراث جدي واتجه إلى النهر لأقتل الحوت وأستعيد منه القمر ، أرى فجأة قطيعا من الذئاب الظامئة للدماء البشرية تظهر أمامي وتلاحقني ، أتراجع قليلا ، يصرخ فيّ " خاني ذو الكف الذهبي " :

- لا تتراجع يا كردو .. سأساعدك ..

أما شهادته الأدبية ((من دفتر الانتفاضة)) فإنها تخضع في قسمها الأول لسارد سيرذاتي يتقنّع بضمير راوٍ مختفٍ يخاطب البطل ، لكنه في القسم الثاني يتسلّم مقاليد السرد ويبدأ برواية الحدث السيرذاتي المجنّس بصفة ((شهادة أدبية)) ، في إشارة إلى تنوّع الضمير الأول (المتكلم) بين السرد بالنيابة في القسم الأول ، والسرد الأنوي في القسم الثاني :



ما الذي أيقظ ذاكرتك الآن ؟
ما الذي دفع بأحداث اليوم الأول للانتفاضة في مالطا بالاستيقاظ من نومها ؟
هل هو هذا التشكيل الهندسي الجميل من المقاتلين الصبيان الذين لا تتجاوز
أعمارهم السادسة عشرة ، وهم فرحون ببنادقهم المشرعة لفتح النار ،
والماضون قدما صوب الشمس بثبات !! يا لانطلاقتهم وغبطتهم !!
- كم هم فرحون !! أهم ذاهبون إلى استعراض مدرسي !؟
هذا ما قاله ريتشارد ، وهو يصورهم بشوق .
تذكرت اللحظات الخالدة التي لا تنسى لليوم الأول للانتفاضة في ١٤ /٣ / ١٩٩١ في مالطا ، كيف استولى الصبيان والرجال والنساء قبل أن تشرق الشمس على المعسكر الواقع خلف بساتين اللوز قرب ماسيكي وأكوام البنادق التي كان يحملها الصبية وهم يغنون معا :
تحيا كردستان .. تحيا كردستان ..

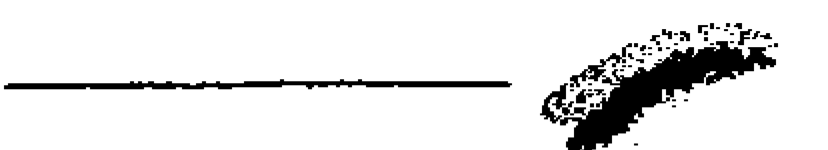
القاص حكيم عبد الله يقدم في قصته ((ليله عاصفة)) ساردا



متكلما يسرد الحادثة ويسندها بمرويات من خارجها تحت عنوان (قالوا :) ، ما يلبث أن يضاعف سرد الحادثة باسترجاعات سردية مصاحبة للحادثة ومندمجة في سياقها تحت عنوان (حديث سابق) ، ثم يختزل الحادثة اختزالا سينمائيا تحت عنوان (مشهد) ، يصف مشهد الزوجة المنتظرة لزوجها الغائب ، والطفل من خلفها يصنع إشارة الاستمرار والحضور والتواصل الزمكاني والشخصاني .

كانت جالسة بالقرب منه ، لاصقة رأسها بموضع رأسه .. كانت عيناها الغائرتان مغمضتين ، وكأنها في انتظار أن تسمع خبرا عنه ، دونما حراك كانت منذ فترة طويلة وهي على هذه الحال من دون أن يغير عضو ما في جسدها مكانه .. انفض الناس الذين كانوا هناك ،والذين كان لكل واحد منهم فيه فقيد،قطرات المطر المنهمرة اشعرت جسدها بالبرد .. على مهل اعتدلت ورمت بحفنات من التراب عليه وبدأت بالطرق عليه حتى عدّلته جيدا .

نظرت إلى السماء التي كانت أدكن من فستانها حينما أنهت عملها ، التفتت إلى الوراء،وجدت بأن ابنها قد التقط عودا وقد رفعه إلى مستوى عينه وهو يحدق بإصرار إلى التل العالي المطل عليهم ..

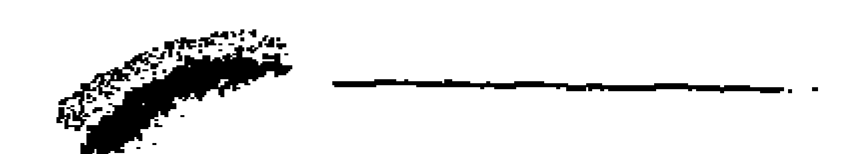


وفي قصته ((بضع دقائق من زمن طويل)) يرسم صورة الشخصيّة القصصية بطريقة (البورتريه) ، إذ تختزن الصورة شبكة من الإشارات والعلامات التي تختصر الزمن والمكان والحدث داخل لوحة الشخصية ، وتعتمد على تشكيل الطبقات ، بحيث أن كل طبقة من طبقات الصورة تستجيب لزاوية نظر معينة تسعى إلى إضافة عنصر جديد لها ، على النحو الذي تكتمل في نهاية القصة وهي تغادر زمن الصورة / اللوحة إلى زمن جديد خارجها :

فجأة رأى الباب الثقيل جدا ينفتح .. واحد ، اثنان ، عشرون معا مسكوا يده ، حينما أصبح وسطهم ، لا أعلم كم منعطفا خلّف وراءه ولا أعلم كم درجة صعد .. ولأول مرة بعد زمن طويل رأى عين الشمس من جديد .

الراوي يروي روايته عن الشخصية (من أمام) ، فهو لا يحيط علما بالتفاصيل العميقة للحدث المختزن في لوحة الشخصية ، لذا هو يعترف ((لا أعلم / ولا أعلم)) في إشارة إلى استقلالية الحدث / الشخصية عن سلطة السرد .

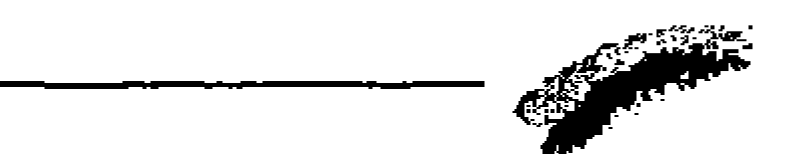
قصة ((الصور المعكوسة)) للقاص صلاح عمر تستخدم أسلوبية السرد عبر الشاشة ، فتوظف صور الأحذية بحركاتها وهيئاتها رمزا للحركة المجانية التشيؤ والاستعباد .



إن سردنة الصورة في شاشة عرض خاصّة تتمظهر عبر مزج الصورة البصرية بالصورة الذهنية ، لخلق تصوّر سردي عن صور يراها البطل معكوسة ، أو أن البطل في وضع حيوي ونفسي معكوس فيرى الصور معكوسة :

تلك المشاهد التي كانت تتجسد أمام ناظريه ، لم تكن مشاهد عادية ، بل مجموعة مشاهد ولوحات غريبة كانت تظهر على شاشة التلفزيون ، أما هو فقد مكث لبرهة يشاهدها محتارا من دون أن يدرك لماذا هذه المشاهد واللوحات .. وما الغرض من عرضها ؟ ولكن عندما ظهر زوج حذاء كبير مغطيا الشاشة ، نهض فجأة وكأنه حقن بابرة متوجها نحو التلفزيون ، للحظات ظل يتأمل صامتا الحذاء ، ثم جلس في مكانه القرفصاء ،وحينما تحول الحذاء إلى اثنين وثلاثة وأربعة وستة اعترته الحيرة ، كان متعجبا من مجموعة من الأحذية التي تسير بمحاذاة بعضها ،كانت الأحذية كالنمل تراصفت نحو المجهول على سفح مرتفع وعر.

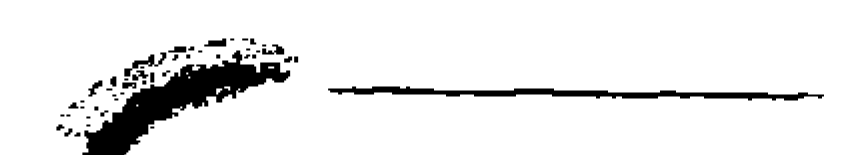
آلية العرض والوصف تهيئ للسارد الموضوعي وضعا سرديا مواجها للشخصية ، فيسرد برؤية (مع) إذ هو يعرف بأسرار الحدث السردي بقدر



معرفة الشخصية / البطل .

أما القاصْ كاكل حسن فإنه يقسّم قصته ((نهاوند)) على فضاءين سرديين ، الفضاء الأول فضاء وصفي يجعل من (نهاوند) جمهورية مثالية أنموذجيه ، ويستغرق الراوي باستخدام عدسة كاميرا تصف بدقة ، ويرسم في صدر المكان إشارات من صنع الجد (بابير) ، ويشحن الوصف بالموروث الشعبي :

كانت نهاوند تتسع بشكل طبيعي ، ولم يكن يسمح لأي غريب بالسكن فيها ، ولم تكن أية أسرة من العائلة تترك القرية إلا لأسباب قاهرة . لقد أصبحت نهاوند في السنوات الأخيرة قرية كبيرة شبيهة بالمدينة ، ومملكة صغيرة تشبه الجنة ، وقد أنشأت سوق كبيرة غرب القرية تتوفر فيها جميع المستلزمات الضرورية . كان الناس يأتون من كل حدب وصوب لمشاهدة هذه القرية ، وكان الشاي والقهوة يقدمان بسخاء في مضيف الحاج بابير،وكانوا يتمنون أن يسعفهم الحظ ليصبحوا فيها رعاة بقر أو مزارعين بالأجرة ، لكن أهل القرية لم يكونوا بحاجة إلى أحد . كان مجلس القرية قد أنشأ صندوقا لجمع الزكاة وزكاة الفطر والنذور ، فكل فقير أو ذو حاجة كان يتوجه إليها ، لا يعود منها



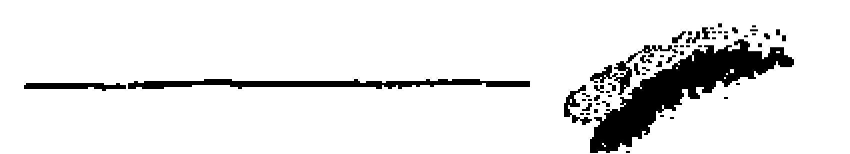
خالي الوفاض ، كان أهل نهاوند يعيشون برخاء وهو متساوون إلى حد ما في الثروات والدخل ، كان هناك فرق بسيط بين الرجل والمرأة ، ولم يكن الحب محرما ، فعندما كان الشاب والفتاة يحبان بعضهما ، فإنهما كانا يتزوجان عندما يبني الشاب منزله .

الفضاء الثاني فضاء الحادثة السردية بعد أن تحوّل النعيم المكاني لنهاوند إلى جحيم على أيدي الأعداء ، وتبقى الكاميرا لديه تعمل باستخدام عدستين ، الأولى خارجية تصوّر الحادثة السردية ، والثانية داخلية حلمية تصوّر دهشة الجد (بابير) وغيابه عن الوعي وأحلامه التي اختلطت فيها الحقيقة بالخيال .

في حين يذهب القاص تيلي صالح موسى إلى استثمار طاقة شكيل في قصة ((اللوحة القاتمة)) ، فيدفع الراوي المتكلم التشكيلي ا ء تشكيلية القص ، بادئا بالإشارة الاستهلالية الدالّة على هذا الفضاء سردي الجمالي :

أريد أن أرسم لوحة بالكلمات ، أعلم أنه ليس سهلا ، أتعتقدون أني سأنجح في رسم هذه اللوحة ؟

إذ نجد أن فكرة سردنة التشكيل (أرسم لوحة بالكلمات) فاعلة في حيّز الاقتراح ، ومشتغلة في ذهن الراوي منذ خط الشروع الأول ، الذي



يستهدف نقل فعاليات السرد القصصي إلى داخل اللوحة وقد اكتسبت حمولة دلالية معينة بصفتها اللافتة في عتبة العنوان (القائمة) .

ويمضي السارد التشكيلي في تجسيد مفردات التشكيل داخل الفضاء المسردن للوحة ، مُظهِرا حرفية عالية وإدراكا عميقا للأفق البانورامي الذي يحيل اللوحة إلى دراما سردية متحركة :

مثل فارس ليل ، يقف أخوا الفتاة قرب رأسها ،ملابس سوداء ، سيفان أسودان ، يمتطيان حصانين أبيضين ..بسهولة يمكنك أن ترى كل هذه المناظر من خلال اللون الأسود والمظلم للوحة ، لو دققت النظر بدقة في اللوحة ، سترى أن كل واحد قد وجّه خنجره إلى صدر الآخر . وربما كان هذا هو سبب بكاء الفتاة ..!!

إن نمو الحدث التشكيلي في إطاره السردي داخل اللوحة يفيد من شعرية اللون (ملابس سوداء / سيفان أسودان / اللون الأسود والمظلم) ، في شحن المشهد السردي بالحركة التي تصل بالرائي المتلقي المستدعى للمشاهدة إلى وضع متوتر حاد الرؤية (سترى أن كل واحد قد وجّه خنجره إلى صدر الآخر) ، وهو ما قد يؤدي إلى اقتراح تأويلي قرائي لمنطقة أخرى من مناطق اللوحة (ربما كان هذا هو سبب بكاء الفتاة !!) ، إذ يفك المسرود التشكيلي لغز نفسه بنفسه .



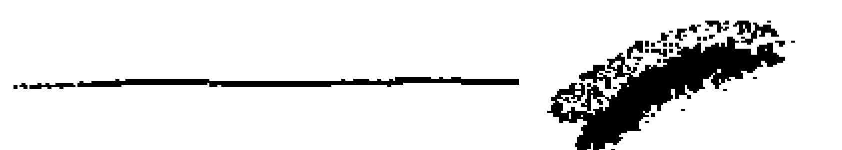
ولا يتـوقف الراوي التـشكيلي عند حـدود العـرض والشـرح والتـأويل ، بل يتـجاوز ذلك إلى استـدعاء المروي لهم للإسهـام في إكمـال اللوحـة ورواية حكايتها :

أعــذروني ، إن بدت بعض النواقص في لوحــتي ، بإمكانكم حسبما تشاءون أن تعالجوا هذه النواقص فـيـها ، بإمكانكم بسـهـولة أن تملؤوا تلك الفـراغـات بوجهات نظركم .. إذا لم يستهوكم اللون الأسود ، بإمكانكم استـخـدام لون آخـر..لأنني أعلم ، أنكم مثلي أيضا لا تحبون اللون الأسود .

ويعرض لهم مجموعة مقترحات تعترف بنقص اللوحة من جهة ، ومن جهة أخرى بضغط الواقع السردي الذي دفـعه إلى اختـيار لون لا يحبـه هو ولا هم ، لكنه لا سبيل إلى الاستغناء عنه لأنه يتـعلّق تعلّقا شديدا بالفضاء الوصـفي للعنونة (اللوحـة ?القـاتمة) ، وبـهـذا فـإنه يحوّل منطقـة السـرد القصصي إلى مهرجان تتفاعل فيه الفنون كما تتفاعل فيـه مكونات السرد الرئيسـة (الراوي والمروي والمروي له) ، في فـعـاليـة سردية تكسر طوق العناصر القصصية وتخرج إلى كينونة نصية عالية الفرادة والفنية .

الأسطورة وغرائبية المروي

تُظهـر ((قـصـص من بلاد النرجس)) في بعض نماذجـهـا مـيـلا



واضحا إلى منطقة الأسطورة ومنطقة غرابة المروي ، ويعكس هذا رغبة سردية في تطوير فنية القص عن طريق استعارة تقانات الأسطورة وغرائبية المروي ، وتوظيفها في تعميق سلطة السرد على فضاء الحكاية .

القاص جليل كاكه وه يس في قصته ((كوكو أرابخا)) يتلاعب بالضمير السارد الذي يتلاعب بدوره بالفضاء السردي للقصة ، إذ يقوم باستقدام الفضاء الأسطوري والتاريخي وتوظيفه في حاضر القص ، عن طريق خلط المرجعية الأسطورية والتاريخية بالراهن المحكي ، والسعي إلى صناعة بؤرة زمكانية تلتقي فيها الأزمنة وتتجمع الأمكنة في مثابة سردية واحدة وعلى خط شروع سردي واحد .

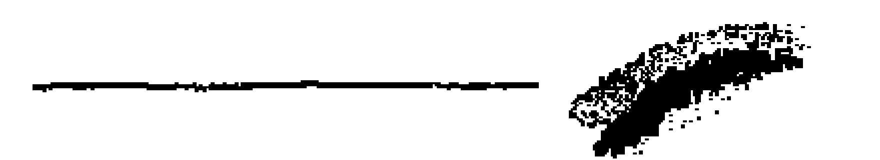
البطل (كمال) في بحثه عن (أرسلان) يتماهى مع صوت (كوكو) اليمامة ، كما يستجيب للإيقاع السردي المترامي أسطوريا في حوار (الو لوميش) أحد القواد الكوتيين ، مع (أناهيتا) ربّة الحب في الديانة الزرادشتية ، في ظل الفضاء المكاني الساحر لمدينة (أرابخا) وهو الاسم التاريخي لمدينة كركوك .

وعلى الرغم من أن الضمير الأول السارد يقارب ضمائر أخرى ، لكنه يبقى مهيمنا على الكون القصصي ، قائدا لدفّة السرد ، ويدور حول الشخصية المركزية (كمال) متماهيا معها مرة ومنفصلا عنها انفصالا رمزيا مرة أخرى .

تسعى القصة إلى إدانة الحاضر بالأسطوري والتاريخي ، كما أنها تسعى إلى إدانة التاريخي والأسطوري بقسوة الحاضر وجبروته أيضا :



آه زوجتي العزيزة ما زلت تنتظرينني ، كنت عروسة الليلة الثالثة وكانت حناء عرسك ما زالت طرية عندما وقعت في قبضة " أوتو حيكال " اختطفك من أحضاني وقيّدني هنا .. كم من السنوات مضت .. صدقيني نسيتها ، خمس عشرة .. عشرون .. لا أعلم ، علائم فصول السنة لا وجود لها عندي .. المعيار الوحيد لتقدمي في السن هو تغيير في جلد أطرافي وجسدي ، وتسلل الشيب إلى رأسي ولحيتي ، ها الآن لحيتي نزلت إلى صدري ، لقد نسيت ملامحي أما ملامحك الجميلة فما زالت في ناظري ، لا تمرّ ليلة واحدة من دون أن أحلم بك ، أرى هذا الوحش اللعين - أوتو حيكال - يحتضن جسدك الأنثوي بشهوة عارمة ، وأنت بكل صوتك تعبرين عن الاشمئزاز والسخط وتنادينني : " الو لوميش ، أنجدني ، الو لوميش " . قلبي يحدثني ويقول :إلى الآن أنت لن تنس تلك الليالي الثلاث للحظة واحدة بالروح والجسد أنت معي ، ابدا لن تقترني بذلك الوحش ، يازوجتي الحبيبة لحد الآن أنت وفي صباح كل يوم تأتي يمامة (كوكوختي) شادية قرب غرفتي الضيقة المظلمة ، أجل بصوتها الرنيم تشدو وعلى شدوها استيقظ إن هذا الصوت



يشبه صوتك بل أنا واثق أنه صوتك ! منذ تلك اللحظة التي سجنت هنا لم اشاهد أحدا حتى كدت أنسى ملامح الإنسان .

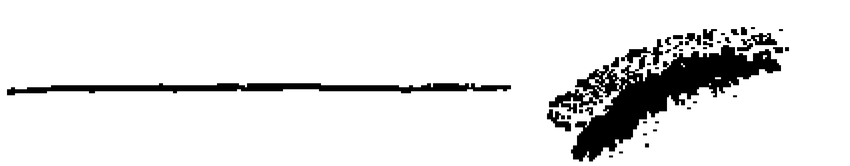
وتنهض قصة ((الصوت)) للقاص فاضل عمر على تشغيل إيقاع السرد عبر حوارية قائمة على سرد مقطوع بين الشخصية المتماهية مع ذاتها سمعيا ، والآخر المنفصل عن هذا الفضاء السمعي ، فتبرز الصوت الأحادي وانطوائه على رمز يتعلّق بصوت العصر الذي يحتاج إلى طاقات سمعية خاصة للتوصّل بإيقاعه السمعي :

ـ أتسمع هذا الصوت ؟
ـ أي صوت ؟
ـ هذا الصوت الحاد والقاسي والمتوحش .
ـ لا أسمع هكذا أصوات ..
حدّق فيّ بحدّة وقال :
ـ لسنا في غابة ، لكي نسمع هكذا أصوات .
ـ أحقا لا تسمعها ؟
ـ ما بالك ، أية أصوات؟ اية وحوش ؟
ـ مالي أنا أم مالك أنت ؟
لمس جبيني بيده وقال :
ـ يبدو أنك بحاجة إلى حجاب بطول متر كامل .

لكن عندما أفاق وأدرك أني لا أؤمن بالحجاب ، قال بخجل :
ـ بالله أنت مشكلة ، أوحدك تسمع هذه الأصوات المتوحشة الحادة في
وسط هذه المدينة ؟
ـ من قال إني وحدي اسمعها ؟ يوما بعد يوم يزداد عدد الذين يسمعونها
، لكن ماذا افعل لك ، ما تودّه تسمعه أذناك ، وما لا تريده تتغافل عنه .

ويستخدم في قصته الأخرى ((الشيخ الندمان)) السرد بالأسطورة ، إذ يعتمد على أسطورة (الشيخ الندمان) الطالع من القبور لإنشاء نسل جديد ، لا شك في أن توظيف الحكاية الأسطورية والسرد الأسطوري جاء لتعزيز قيمة الانبعاث المؤجل القادم مثل الربيع على نحو يقارب أسطورة تموز :

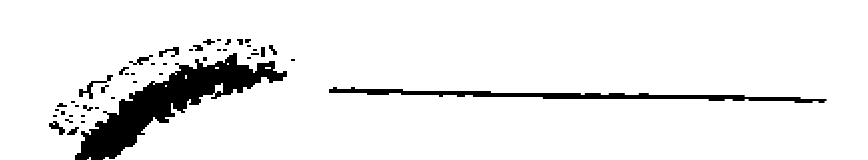
ومن غابر الزمان كانت قريتنا عامرة،كان القرويون في بداية ربيع كل عام يتعاونون في صيانة وترميم سياج المقبرة . اليوم بعد ان دمرت قريتنا، وغدت أرضها جرداء ، وظلت المقبرة بلا حراس ، غلب الخوف والرعب قلوب المسنين ، لأنهم يعلمون أن سور المقبرة



لن يصمد أمام الثلج والمطر والحالوب ..سيحطم
الشتاء السور،وسيستفيق الشيخ من رقاد السنين ،
ويحمل جرّته ةيتجه إلى نبع القرية ،سيملأ الجرة بالماء
ويرش به الأحباب ، سيعتلي شاخصة الأذان وينادي :
يا قوم ، انهضوا من نومكم العميق .
فقد دمر الأحياء الديار
وهلّ الربيع من جديد .

في قصة ((آكلوا البطاطة)) للقاص د . فرهاد بيربال يجري توظيف غرائبية المروي ، الذي تصبح فيه (البطاطا) مركز الحياة عند ناس القرية :

تدريجيا كره أهل القرية جميع أصناف الأكلات الأخرى ولجأوا إلى أكل البطاطا حتى اصبحت بالتدريج الأكلة الوحيدة التي يتناولونها . وكانت زراعتهم مقتصرة على البطاطا في السهول وفي حدائق البيوت وأمامها ، وحتى في المقاهي والمدارس ، كانت البطاطا هي النبات الوحيد المزروع ، كانوا يشربون ماء البطاطا ، ومن كان فيهم أحسن حالا يشرب عصير البطاطا..أما الأغوات والأفندية فكانوا يشربون بيرة البطاطا وعرق البطاطا ، والفقراء

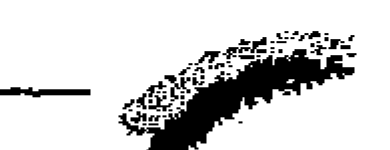


يصنعون معجون البطاطا ويخزنونها للصيف ، كان الناس يصنعون ملابسهم من قشور البطاطا ، يعلقون صورا مختلفة للبطاطا على جدران البيوت والمقاهي ، وكانت زكاتهم أيضا بالبطاطا ، وفي مناسبات الأربعينيات والأسبوعيات والمناسبات الأخرى كانت أفضل الهدايا المقدمة عبارة عن بطاطا ، حتى عند موت أحدهم كانوا يغلسونه بماء البطاطا ويضعون حبة بطاطا معه في القبر .

بحيث أن ابن القرية (فريدون) الذي غادرها لمدة ثلاث عشرة سنة كاملة ، إثر الطاعون الذي اجتاحها ، ثم عاد بعد ذلك يحمل الذهب الذي لم يعره أحد اهتماما ، تأكد بأن (الطاعون) تحوّل إلى (بطاطا) ، وربما كان الذهب الذي حمله إليهم كان بالنسبة إليهم شكلا من أشكال الطاعو .

ويعمل القاص فرات جوري في قصته ((حلم أورخانوف)) على تفعيل المتخيّل السردي عبر الحلم ، إذ يظهر فضاء الحلم داخل بنية السرد فضاء مفتوحا على أمنيات الشخصية وآمالها ، ويحتشد السرد في الحلم لأن آليته الحلمية آلية ضامّة تتركز فيها الحوادث وتتكثّف وتتعدّد .

إن (حلم أورخان) في العودة إلى الوطن حلم سردي يوازن بين زمانين ومكانين وحدثين ، زمان ومكان وحدث الوطن ، وزمان ومكان وحدث المنفى ، وبينهما تصطرع أحلام الشخصية وتنمو وتتعدد ، لتستوي على أرض الواقع السردي خيطا يفصل حلم السرد عن حقيقته :



حـينمـا أفـاق أورخـان من النـوم ،كـان قـد سـقط من سريره وكان جسده على تلك الأرضية الباردة قد تعرّق ، وكـانت ساعـتـه ترن وترن معلنة السـابعة صـباحا ..بغضب مدّ يده نحوها وأوقف رنينهـا ..سحب نفسا عـميقا مليئا بالأسى .. نهض على قدميه ليخرج ، جاءه البريد ، رسالتان ، دبلومـه الاقتصادي ، ومجلة وجريدتان ايضا ..إحدى الرسالتين كانت من الأهل

فتحها بلهفة وقراها حينما علم أنه قد أطلق سراح أخيه ..ارتدى بدلته بسرعة وقصد بيت سردار . كان سردار ما يزال يغطّ في النوم ، كان مرتديا لباسه القصير فقط حينما فتح له الباب ،

ـ خيرا ماذا تبغي في هذا الصباح ؟ قال له سردار .

ـ أتعلم ، يا سردار ..

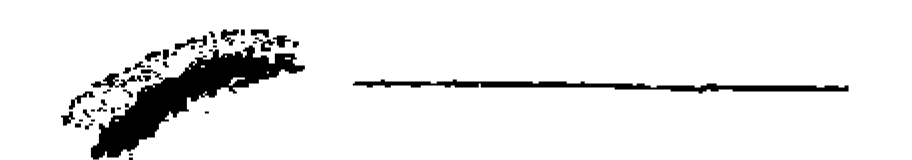
ـ ماذا أعلم ؟ أأحلاما أخرى رأيت ؟

ضحك أورخان :

ـ أجل .

قال له سردار ضاحكا :

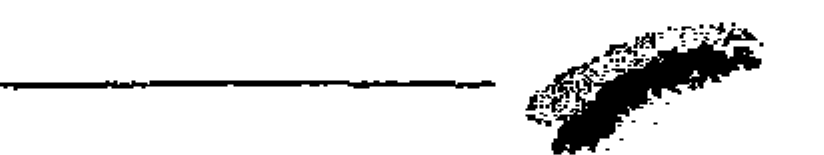
ـ والله إنك قـــد غــدوت لنا ئوبلومـــوف ، لا دواء لأحـلامك يا اخي ..عـسى أن يظهـر أحـد مـا ويدوّن أحلامك ويسميها " أحلام أورخان " .



تتمتع القصة بسيولة سردية ، وحوار رشيق ، وتقانة عالية في استظهار آلية الحلم داخل فضاء السرد .

يتمركز ضمير المتكلم السارد تمركزا شديد الخصوصية والتبئير حول ذاته في قصة ((تحليقات)) للقاص أحمد محمد إسماعيل ، إذ يتحقق له الانفراد بفضاءات الحكي زمنا ومكانا وحادثة ، وتمرين الذات المصوّرة والمتجسّدة على الدخول في تجربة التحوّل إلى أشياء مختلفة يسميها (تحليقات) مثل (ورد / طائر / كأس .. ألخ) ، مع عدم الانسجام مع الحالة التي يتحوّل إليها ، إلاّ في الحالة الأخيرة التي يتحوّل فيها إلى (كلب) بإمرة صاحبه ، حيث يتماهى مع وضعه الجديد ويخشى زواله :

منذ أن أصبحت كلبا أصبح لي شعور خاص لم اشعر به اثناء تحليقاتي الأخرى .. نعم .. لا أتذكر إنني خطوت خطوة واحدة ، رغبتي كانت الأوامر التي تنهال عليّ في البيت وخارجه وكان عليّ الإذعان والانصياع .. إذهب .. تعال .. إنهض .. لا تفعل .. هيا انتبه .. لا تدعه .. أمسكه .. أطلقه .. ها اقترب شخص مني وفي يده شريط .. هذا الشخص يشبه من ؟ لا يتبين لي ذلك ، جعل طرفا من الشريط على شكل حلقة ووضعه حول رقبتي وأمسك بالطرف الثاني .. أدار لي ظهره وخطا بضع خطوات لم أعرف بدءاً أن عليّ أن أتبعه عندما رجعت إلى



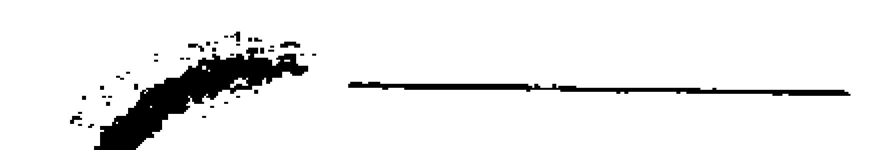
الوراء كاد رأسي أن ينفصل عن جسدي ، حرك يده ،أدركت أن عليّ أن أتبعه بعد الآن أينما ذهب .. اتجه إلى كرسي وجلس ، أما أنا فقد وضعت يدي تحت ذقني ، عفوا تحت بوزي أمام قدميه ، محدقا بذلة في حذائه ، عجيب لماذا .. يهز قدميه هكذا ؟! ابتسمت وبدا لي هذا الرجل عفوا صاحبي غريب الأطوار حقا .

القصة تحكي على نحو رمزي أزمة الإنسان الإنسانية في جوهرها العميق ، وهربه من ذاته بحثا عن قيمة حقيقية لهذه الذات ، وجدوى فعالية وجودها في ظل القهر والاستبداد والعبودية .

إنها استنطاق سردي لمنطقة إنسانية جوّانية باستخدام تقانة سردية تنهض على مونولوج داخلي ، يعمل بإمرة كاميرا شديدة الحساسية تصوّر لحظة التحوّل ولحظة التخلّي في مشهد تصويري واحد .

ويُخضِع القاص صبيح محمد حسن قصته ((نهاية الأشياء)) لتحولات الضمير السردي وتنقّله بين زمن السرد وزمن الكتابة ، والاشتغال على باطنية هذا الضمير عبر مونولوجه الداخلي ، إذ يتحاور الضمير مع تمظهرات الذات بين الخارج السردي والداخل السردي :

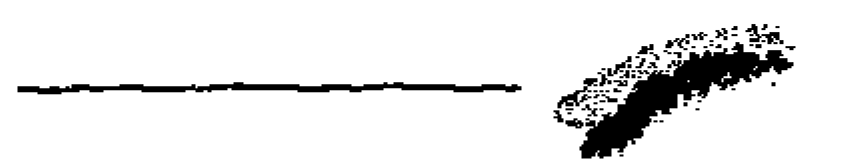
ولكن من الذي وضعني في هذه الزاوية الحرجة ، لا أريد فالا ولا قارئا للكف ، شهرت بإصبعك نحو



وجهه ، لكنك تراجعت القهقهرى فقد شعرت بخجل كبير ، كانت يدك اقصر من أن تصل إلى أقرب مكان من جسده ، كنت كالذي يدخل الحرب بسيف من خشب ولكن ألا يمكن أن تكون هذه مسرحية ما ، ولكن من الذي اعطاني هذا الدور الضعيف ! فأنا أريد أن أغيّره : " عالمك كذب كبير : وأنت بداخله أكذوبة صغيرة !! " . أية كارثة هذه التي فوق رأسي ..أريد سماع شيء آخر ،أليس هناك من يغيثني ؟! لماذا تتجاوز علي ، كفى تحديقا فيّ .

إما في قصته الأخرى ((أنا وأنت)) فإنه يقترح تشكيل السرد بأكثر من آليّة ، ولعلّ العنوان (الضميري) يسمح بهذا التنوّع في الاستخدام ، وتستند إلى ذلك أسلوبية استحضار الزمن السردي وتكثيفه في سطح المشهد ، وطرح الحادثة القصصية مجزّأة على النحو الذي يناسب غموض الشخصية وانطوائها على ذاتها ، والتعبير من خلال اللمحة أو الإشارة أو النتيجة . وطرح القلم والورقة بوصفهما البديل المحتمل للحكي والقص ، وهو بديل ماثل بوسعه أن يختزن الحكي ويحيله إلى كتابة :

برودة ليلة أمس اخترقت كل الأشياء وقريبا منك كنت قد تكومت على نفسي أنتظر أنينا أو أي صوت يصدر عنك ، ولكن اليوم خطرت ببالي فكرة غريبة أن



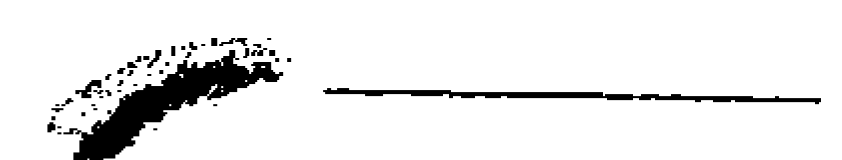
أحظر قلما وورقة علك تكتب شيئا ما دمت لا تتكلم .. كنت في السابق تلزم الصمت فترات طويلة ، ولا تريد أن يقتـرب منك أحد ولم نكن نعلم مـا الذي تكتبه .. ترددت قليلا ، مررت يدي في شعر رأسك كنت أحـاول أن استـدرجك كطفل متـمـرد ، لعل مزاجك يروق قليلا ، كم تغيرت خلال هذا الشهر ، كم من الأشياء داخلك آلت إلى الأفول .

وتحاول القاصة نجيبة أحمد حكيم في قصتها ((على أمل ليلة هانئة)) أسطرة القصّ الأنثوي ، إذ تجتهد في خلق صورة سردية تقع بين فضاء المتخيّل وفضاء الحلم ، تنقل بعدها ـ عبر تطوّر سرد ـ درامي ـ إلى منطقة الأسطرة ، حيث تخلق القاصة أسطورتها الخاصة :

بدا لي هذه المرة أنه مسكين ويائس .. فهدأت قليلا .. لم تكن نظراته مخيفة أو بالأحرى تآلفت مع تلك النظرات ، بدأ خوفي يتلاشى .. فوجود وحش في ليلة كهذه قد بدا لي كحالة طبيعيـة وكأنه قرأ افكاري .. تحرك من مكانه قليلا .. داهمني الخوف للمرة الثانية ..

ـ أرجوك لا تقترب مني .

ـ جلس في مكانه بهدوء ، بدأ ينظر إليّ بلطف ..

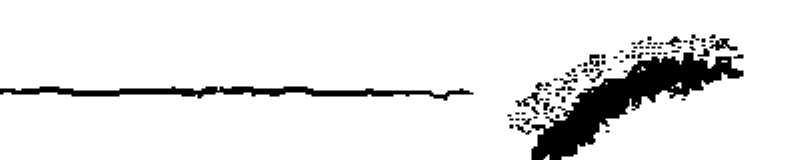


أحسست بطمأنينة ، لقد طال الصمت مع تبادل النظرات ، كنت متلهفة ليتفوه بكلمة ، حتى وإن كان رجلا شريرا فلينطق بكلمة .. في وحشتي هذه كنت بحاجة إلى مؤنس يحادثني ..

يصنع القاص إسماعيل مصطفى في قصته ((الآمال المعلّقة)) خطابا موجّها إلى غائب في محاولة لاستحضاره ، عبر حكي استرجاعي سيري يشبه في صياغته النهائية تقانة الرسالة :

أتسمعني ؟ إن الليل قد تجاوز منتصفه ، أعلم أنك تسمعني ، لأن صوتك يأتي من بعيد ، من قريب ، يخترق شقوق أحاسيسي ، من عمق لا وعيي إنك تقول : أيها الأحبة ، أنا أكثر شوقا منكم لرؤيتكم ، أنا أتحرق إليكم ..

تعتمد القصة على تشغيل الفضاء السمعي بإيقاع يتردد بين الصوت القادم من أعماق السرد ، ليصل إلى حدود الرؤية في المواجهة البصرية المحتملة التي تنشحن بها الرسالة / القصة ، للتوصّل بالمرسَل إليه واستحضاره صوتا وشكلا وصورة ، على النحو الذي يجعل تعلّق الآمال بفضاء الغياب في عتبة العنوان احتمال حضور متخيّل في متنه النصّي .



سيميائية القص المكثف :

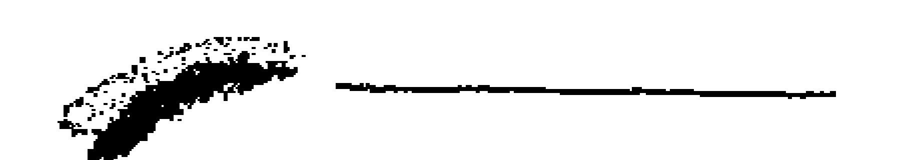
الإيحاء والتركيز

حفلت ((قصص من بلاد النرجس)) بالكثير من القصص القصيرة جدا ، وهو نوع سردي قصصي معروف ، ويغري الكثير من القصاصين لارتياد منطقته المعتمدة أساسا على تفعيل الإشارة السيميائية ، وتحميلها أكبر طاقة دلالية ممكنة .

لذا فهي تتسم بالتكثيف والاقتصاد اللغوي ، وتشحن النص بقدرة إيحائية كبيرة تتركز فيها الرؤى والأفكار ، وترتفع بشعريتها إلى حال سردي يقترب من حدود الشعر .

القصص السبع للقاص بائيز عمر ((الماء / النهوض / من ؟ / قرار قتل القبر / بكاء / انفجار / أصمد)) تنحو جميعا هذا المنحى في تقاناتها القصصية . ففي قصة (انفجار) مثلا تشتغل أسلوبية التكرار المتوازي الدرامي على خلق حالة توتر سردي ، ينمو بين حلقة وأخرى حتى يصل إلى تصديق إشارة العنوان (انفجار) في خاتمة المتن النصي :

كانت الريح تسلب السنين .. كانت السنين تجلب الثلج .. كان الثلج يبتلع البشر .. كان البشر يبحثون عن الشعرات البيضاء .. وكان البشر والأرض قد توحدوا ، لذلك كان البشر يودون أن تنفجر الأرض ، وكانت الأرض تودّ أن ينفجر البشر .

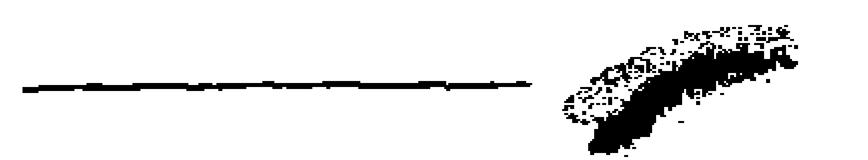


إذ تتفاعل خطوط السرد الرئيسة (الريح / السنين / الثلج / البشر / الشعرات البيضاء / الأرض) ، وصولا إلى معادلة (البشر ?الأرض) ، في جدل توحّد يتأسس على تضاد باطني (كان البشر يودون أن تنفجر الأرض / كانت الأرض تود أن ينفجر البشر) ، إلاّ أن الانفجار يبقى معلّقا في ثريا العنوان بانتظار تحقق إحدى الأمنيتين .

وفي قصصه الثلاث ((الظل المبهم / سيناريو / رختر)) يدخل القاص جلال مصطفى هذا المدخل السردي ، ساعيا إلى إنجاز تميّز في بناء قصته القصيرة جدا .

تعتمد قصة ((رختر)) في استعارة التسمية على (رختر) صاحب المقياس المعروف باسمه والمعدّ لقياس الهزّات الأرضيّة :

فجأة اهتززنا ، واهتز البيت ، تطاير غبار السنين من الأعمدة الخشبية ، اهتزت الشبابيك ، وتفتت زجاجها المتطاير وتطاير على وجوهنا ، ازدانت أجسادنا بالجراح ،طار الطفل من المهد، تدحرجت جدتي فوق سجادتها ، ارتفع صخب الصغار وبدأت النسوة باللطم ، تصاعدت إلى السماء أصوات (آية الكرسي) و (قل هو الله) ، التقت الجبال بالجبال ، لا أعرف هل قامت القيامة ؟ الخيوط متشابكة ، والإمساك برأس الخيط محال ، ضاع البيت في الضباب والرماد ، امتلأت أنوفنا برائحة حادّة ، بدأ

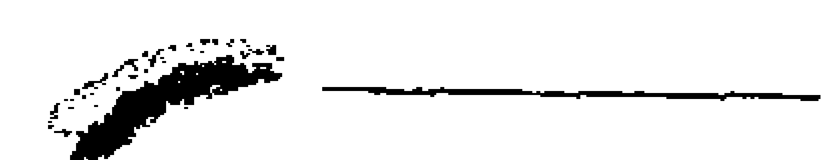


الجميع بالسعال ، انقلب البيت رأسا على عقب ..
ذهل رختر ولم يحرّك ساكنا .

تنهض القصة على رسم صورة برقية خاطفة وموجزة تتسم بالإيحاء والتركيز ، تتلاحق تلاحقا سريعا في استجابة مستمرة ومتنامية للحدث ، وتتناثر على شكل أسهم صورية تتوقف عن السؤال الاستنكاري الذي يطرحه السارد الذاتي على نفسه (لا أعرف هل قامت القيامة ؟) ، ثم تستأنف تدفّقها حتى النهاية المتمثلة في الصورة الختامية (ذهل رختر ولم يحرّك ساكنا) ، وهي تحقق مفارقة العنونة في أن الهزّة الأرضية التي حدثت بفعل فاعل غير طبيعي أذهلت رختر ذاته ، وجعلته يسخط على جريمة تجاوزت الطبيعة فخرجت سيميائيا إلى اللابشري والا إنساني .

وتظل المفارقة لعبة سردية مغرية في هذا النوع من القصص ، تدفع بالقاص حسن إبراهيم إلى استثمارها في قصصه ((الكومبيوتر / التفتيش / بحر إيجة)) ، لكنه في قصة (التفتيش) يحقق ضربة سيميائية عالية :

لا حقيبة ولا هيأة ، جواز سفر مزوّر ، هيأة غير منتظمة ، كانت السنين والحياة القاسية قد تمكن من أن تترك آثارها في سيمائه ، أصبح قبالة الكونترول المحكم في مطار فرانكفورت، ما أن أصبح في مواجهة الجهاز الأليكتروني الذي يكتشف كل



الأشياء الممنوعة ، حتى صدر صوت عال من ذلك الجهاز . حضر أكثر من شرطيين ، فتشوه بدقّة ، عرّوه ، مرة أخرى أوقفوه أمام الجهاز ،صرخ الجهاز ثانية ، مرة أخرى فتشوه وعروه ،لم يجدوا شيئا سوى مكان بعض الجراح التي كانت ما تزال تنزف .

تقوم القصة على التقانة المشهدية ، إذ يبنى المشهد التصويري على تجسيد حالة تقف أمام بصر الرائي المتلقي يتابعها بتوتر واندهاش ، فمفردات المشهد تتمخض في سيرها السردي عن احتمال وجود خطأ أو خلل ثقافي في أجهزة التفتيش ، لكن المنعطف السيميائي يظهر في الوحدة السردية الاختتامية (لم يجدوا شيئا سوى مكان بعض الجراح التي كانت ما تزال تنزف) ، ليرتفع الحال الإنساني في أزمته التقليدية ، ووضع الجراح التي كانت ما تزال تنزف في قائمة الممنوعات المحذور تنقّلها بين البلدان عبر الطائرات . وبهذا فإن الكثافة الشديدة والتركيز العالي لحشد الدلالات غذّت البعد السيميائي في مشهد القصّ .

تتنوّع قصص د . سكفان خليل هدايت القصيرة جدا ((انصهار / غيظ / خصام / احتجاج / التمثال / توجس / دلشاد / السيف / رقابة / شعب سعيد)) بتقاناتها وموضوعاتها ، وتتميّز عموما بكثافة شديدة وضربات سيميائية هائلة ، يجري فيها التركيز على بؤرة السرد وشحنها بطاقة حكي منفتحة بلا حدود ، فضلا على شعريتها العالية .

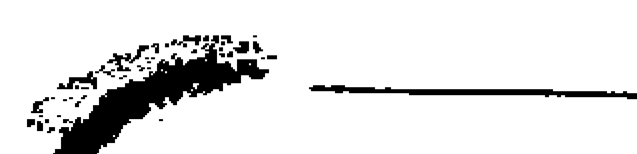


في قصـة ((رقابة)) تأخـذ المفارقة منحى آخر ويبلغ الاقـتصاد اللغوي أقصاه :

تصفح الكاتب الشاب في حسرة صفحات كتابه الجديدالذي رفضته رقابة المطبوعات ، وليجد على كل صف دمـغـة الرقـابة الحـمـراء .. واندهش أكثرعندما اكتشف بأن الرقابة لم تستثن من شارتها المقرفة حتى صفحة الفهرست..اوعندما أغلق الكتاب في أسى ووضعه جانبا،انتبه إلى شيء غريب يوسم كفّه اليمنى ، ولمّا تفحّصها ، وجد عليها هي الأخرى دمغة الرقابة !! .

إذ تُظهِر القصة اندماج اليد الكاتبة بالكتاب وانتمائها المصيري إلى صفحاته ، فالكتاب الذي يبدعه الكاتب لا ينفصل عن روحه وجسده بمجرد أن يخرج ، بل يبقى متعلّقا تعلّقا جدليا به ، بحيث يتمظهر الكتاب جسديا ويتمظهر الجسد ورقيا .

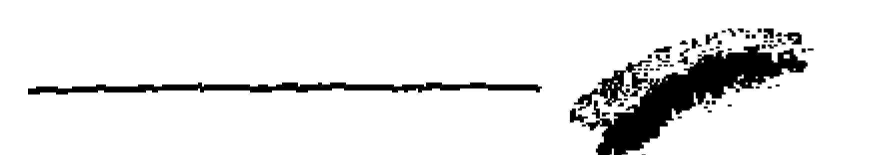
القاص يونس أحمد في قصصه القصيرة جدا الثلاث ((زقاق الطيور الآثمة / العصافير تخدعنا أيضا / مطلاً على جثتي أضحك)) يتكشّف عن رؤية قصصية عالية التقانة ، إذ تتسم قصة (زقاق الطيور الآثمة) بالتركيز السردي الشديد ذي الطبيعة الترميزية ، كما تتميّز بضغط الحادثة في حيّز مكاني محدود تنهض على تكثيف عالٍ



في الشعور . وتنطوي قصة (العصافير أيضا تخدعنا) على رسالة سرديّة هي (رسالة العصافير) ، تقوم باستحضار الموروث الشعبي على أمل أن تحيله إلى واقع لتعمل به ، لكن الراوي يصطدم بفشل الرسالة وخدعة الموروث ,يعتمد التشكيل السردي على تشغيل فضاء الانتظار السردي أو ما يمكن أن ندعوه السرد بالانتظار ، ومن ثم إغلاق نافذة السرد على لا نهاية .

أما قصته الثالثة (مطلاً على جثتي) فإن أنا الذات الساردة تنشطر بين الراوي والمروي والمروي له وتتماهى معها ، حيث يتم السرد عبر الذات ، عن الذات ، وعليها ، وتنفصل الذات عن مركزها بإزاحة الجثة خارج الذات وتركها فريسة للكلاب التي تتناهبها ، في الوقت الذي تنهمك فيه كاميرا الضمير الأول السارد بالتصوير :

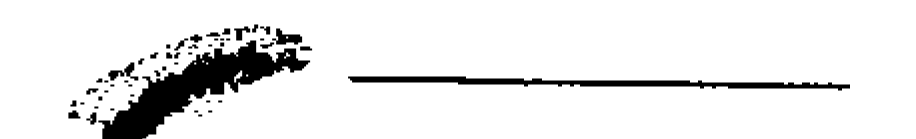
إنه الصباح ، وأنا أسير في طريقي ، ومجموعة من الكلاب قد تجمعت حول شيء ، تمزقه بأنيابها ومخالبها ، تتصارع الكلاب يزداد عواؤها ويرتفع بضراوة أكثر . تهاجم بعضها البعض ، وتدور حول ذلك الشيء . اقترب ، ظهر لي أن ذلك الشيء هو جثة . إنه الصباح وأنا أسير في طريقي .. تتقاتل الكلاب ، وبعد فترة تلتقي ثانية حول الجثة . أقترب ، الجثة غير واضحة . أهي بقرة ؟ جحش ؟ جدي ؟ تشتد حمى عراكهم ثم تخبو . أقترب ، تهاجم



بعضها البعض بالمخالب والأنياب،وتجتمع ثانية، ثم تتفرق وتلتمّ مرة أخرى ، أقترب ،الدم يسيل من أفواهها .أقترب ،ليست الجثة لـ " داية " . أقترب ،العواء مستمر، أقترب ،الجثة لإنسان تحس الكلاب بي ، تتنحى جانبا وتحدّق فيّ بغضب . أقترب من الجثة وأنظر إليها : ـ كح كح كح كح كح كح . يأخذني الضحك ، ـ كح كح كح كح . أسير في طريقي . إنه الصباح ، وأنا أسير في طريقي ، وأترك جثتي فريسة لمخالب الكلاب وأنيابها .

وينهج القاص كريم بياني المنهج ذاته تقريبا في قصصه القصيرة جدا ((الجن / الأمل / التمثال / أنا لم أنس)) ، فيشغّل في قصة (الجن) استدعاء سرديا لمسرودات عالقة في المخيال القروي عن وجود الجن . القصة تتمظهر بأسلوب سردي شائق عبر محاكمة تصوّرات البطل وهويواجه الفضاء الممكن لوجود الجن ، ويتوزّع اهتمامه بين الداخل والخارج بإحداث جدل ما بين القناعة والحدث ، ورفع درجة حساسية المكان في استظهار المرويات وشحن الواقع السردي بها .

كما يستظهر الكتابة المدوّنة وينقلها إلى حيّز السرد في قصة (الأمل) من خلال إبراز صورة الرجل بوساطة السارد الذاتي ، وبمعية ثلاث صور مدوّنة لإخوته الشهداء وهو يمضي نحو الحياة . في حين تنهض قصتا (التمثال / أنا لم أنس) على تقانة المفارقة بآلياتها



السيميائية الحادّة :

قال لها صعب جدا أن أتخذ قرارا كهذا ، لكنني احبك من كل قلبي .. قالت : كنت تحب واحدة أخرى ، وكنت حبيبتك لزمن طويل . قال لها : ذهب ذلك الوقت وانتهى .. حتى آثارها لم تبق في بالي الآن . قالت : أنا لا أصدق ،أنت لم تنسها . قال لها:كيف عرفت هل أنت في قلبي ؟ قالت :أرأيت كيف انكشفت أنا لست في قلبك ، أتعلم كيف عرفت ؟ لأنني أيضا كنت أحب شخصا منذ زمن طويل ولم أنسه،وأنا على يقين بأنك لم تنسها ولن تنساها أبدا . قال لها :واحدة بواحدة ، تعادلنا.. هكذا نحن متساوون . قالت : لا ..لسنا متعادلين ،أنت تقول أنك نسيتها.. وأنا ما زلت أقول : لم أنسه .

أما قصص ((المراهقة / العاصفة / العودة / باكوردان / لوحة بلا إطار)) للقاص صالح غازي فإنها تعتمد في تشكيلاتها السردية على اقتناص لقطات إنسانية شفافة ووضعها بين يدي السرد ، وتمتاز عموما بالتكثيف والتركيز الشديدين فضلا على الاختزال والاقتصاد اللغوي ، وتكبير اللقطة لتصبح ذات طبيعة سينمائية مفلمنة .



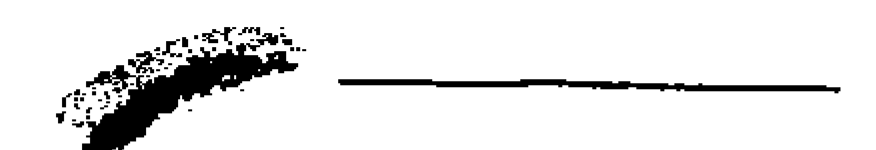
أسلوبية القصّ
بين استدعاء الموروث واستنهاض الواقع

إنّ أسلوبـيـة القص القـائمـة على حـذق التـعـبيـر ، ورهافـة القـول السـردي ، وسـخـونة الحـدث ، تـخـرج في ((قـصص من بلاد النرجس)) إلى مـعـادلة تقـانيـة وثقـافـيـة في آن واحـد ، يشـتـغل طرفـهـا الأول على استـدعـاء الموروث الشـعـبي وتوظيـفه بأسلوبيـة فنيـة تقـارب الطرف الثـاني المتلبث في منطقـة الـواقع (المرير) ، وهو يـسـتنهـض حكـاياته وصـوره وأزماته .

وإذا كـانت المبـاشرة والوضـوح الحكـائـي إلى درجة تتـحـوّل فـيـهـا بعض القـصص إلى حكاية مـجردة ، هي السـبب وراء الركون إلى تقليـدية الحكي والمراهنة على أسطورية الواقع وفانتازية حكاياته ، فإن الرغبة في التجريب ، والتـوغل في مـغـامرة الـشكل لدى بعض القـصـاصين ، والاتـصـال بالمنجز المتقدم الذي حققـتـه الشعـوب الأخرى ، تدعـو جـمـيـعـا إلى النظر إلى هذه القصص بوصفها عيّنة يمكن أن تعطي ملامح أولى لقصة كردية متقدمة .

في ((قـصـة الرجل الذي سقط في المصـيدة ولم يقـاتـل)) للقاص أنور مـحـمـد طاهر يقـدم الراوي كـلي العلم بطلا مـحـبطا يحلم بالتـغـيـيـر في ظل وضع نفـسـي خاص ، يندفـع نحـو التـحـريض المسـتـمر على القـتـال واستنهاض الرجولة لكنه يصطدم بالواقع :

كان المسـاء متـأخرا ، حينمـا وقعت المدينة تحت رحمة القصف . ارتفع الدخان في السمـاء ، سرعان ما ابتلع



المدينة وأخفاها ، واستمر العدو في إظهار الحقد وأنياب السم . استمرّ القصف حتى الصباح . كانت الرجولة هي أن تهرب وتنجو بجلدك ..

ينشغل الراوي بعرض الحال السردي وتصوير مفرداته تصويرا حاداً ، يستهدف خلق معادلة منطقية للوصول إلى منطقة الموروث الشعبي / المثل ، فالوحدة السردية الأخيرة في هذا المقطع (كانت الرجولة هي أن تهرب وتنجو بجلدك) هي نتيجة مدعومة بالمنطق ، تستثمر المثل الشعبي ليغطّي فشل الحادثة السردية ، في الوصول إلى نتائج ترضي الحس الشعبي بالبطولة والاندفاع نحو الموت حتى وإن كان حتميا .

يمضي القاص محمد فريق حسن في توظيف الموروث الشعبي الأسطوري في قصته ((الخاتم)) عن طريق استنبات قصة داخل قصة ، إذ يقوم الراوي المتكلم برواية قصة (الخاتم) عند الجد وعلى لسانه ، وإدانة الناس الذين لم يكن بوسعهم الحفاظ على منجزه الذي وفّر لهم حياة سعيدة هانئة باستخدام روح شجرة (العفص) والخاتم :

كنت أرعى اغنامي في ظل شجرة (عفص) ، وأنا منهمك بحفر التراب بسكيني العتيقة ، وظللت احفر ، وأحفر ، وفجأة انغرس حد السكينة بحلقة صدئة ، تناولت الحلقة العتيدة ،وأخذت أنظفها بحفنة من الرمال حتى التمعت ، أما أغنامي العجف فقد



تبعثرت في تلك الأنحاء باحثة عن الأعشاب والكلأ ، ما أن لبست الخاتم العتيد حتى دوّت في أذني قهقهة؟ شبيه قبة حمام ، جرّ مليئة بالماء ترفعها إلى الأعالي ثم تسكبها سكبا ، هكذا تجاوبت لصداها الجبال المحيطة .. اهتزّت للقهقهة ، درت حول نفسي ، لم ألحظ أحدا ، وعلى حين غفلة نادى صوت حاد اشبه بصوت الرعد :

- " أيها الراعي التائه ، أياك أنادي، قل ماذا تطلب من متاع الدنيا ، أموالها ، الحسان ، لأوفرها لك في الحال ؟ " .

القصة تنطوي على إشارة الأرض والمكان والوطن ، لا التعلّق بآمال أسطورية لا يمكن لها أن تتحقق .

القاص حمه كريم عارف في قصته ((قصة اسم)) يحاول تحقيق انفتاح لبنية العنوان على فضاء المتن النصي ، فيدع الراوي المتكلم يروي قصة اسمه (مهدي حبيب) حيث تتركز بؤرة السرد في العنوان ، ثم يتوالد القص هبوطا من سقف العنوان ، فتروي الأم قصة القابلة (مه نيج) أم الجميع التي تمهّد سرديا لقصة الاسم عبر البطل (مهدي) الذي حمل الأم الحامل وأنقذها من الموت ، فولدت على يديه وأطلقت الوالدة على مولودها اسم (مهدي) ، على النحو الذي جلب الفخر والسرور لـ (مهدي) بعد أن عرف بالقصة البطولية لتسميته :

بعد فترة قصيرة ابتعد صوت بكائك فقام الرجل من مكانه والفرحة تعلو وجهه ، مد يده إلى جيب سترته وأخرج سكينا حادة ، اقترب منك وقطع سرتك ، ثم لفك في عمامته الحمراء وعلقك ببندقيته حاملا إياك على كتفه ، وبدأ يسير مقتفيا أثر القافلة المغادرة ... كنت أمشي وراءه وأنظر إليك وأنت في قماطك الأحمر مرفرفا ، كان منظرك مفرحا ، مهدئا لجميع الآمي ، كان يسرع الخطى وأنا أتبعه فرحة برؤياك ،فجأة وقف في مكانه والتفت مستفسرا بحياء:

ـ أهو ولد أم بنت يا أختاه ؟

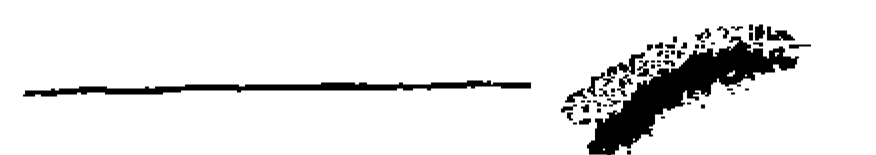
ارتسمت ابتسامة خجل خفيفة فوق شفتي وقلت بخجل :

ـ ولد ..

ثم قال : " وماذا تسمينه ؟ "

ـ سوف اسميه مهدي تكريما لك ولاسمك يا اخي .

كان رد فعله ابتسامة غامضة تنم عن الشكر والامتنان . نظرت والدتي إلينا نظرة حانية وكأنها تبحث عن مدى تأثير قصتها فينا ، وبدا وجهها وكأنه يتلألأ نورا ، وبدوري نظرت خلسة إلى والدي ، كانت الدموع تترقرق في عينيه ، وبدا لي



وكأنه يتحاشى التفوه باية كلمة خوفا من أن تنهمر دموعه ويبدأ بالنحيب ، ويبدا يمرر يده على شعر جميلة الصغيرة التي كانت نائمة على فخذه .. ثم بدأت افكر في قصة إسمي متباهيا به إلى أبعد الحدود .

هيمنت آليّة السرد الحكائي على فضاء القص على الرغم من انحساره في مجال التسمية ، إذ انفتح على حكي ومرويات كثيفة أظهرت حسّا شعبيا عاليا في رسم الصور ومتابعة تدفّقها .

وفي قصة ((شهد العودة)) يواصل القاص صابر رشيد توظيفه للموروث الشعبي الأسطوري باستخدام بعض العلامات الخرافية والأسطورية مثل (العنقاء / جبل قاف / السعالي) ، وإغراق الفضاء السردي بها وأسطرته ، ونقل المكان والزمن إلى فضاء الحادثة الأسطورية ، وتحويل قصة بحث البطل عن ابنه (جوامير) أو انتظار عودته مع العودة المنتظرة للعنقاء إلى مركزية القص والحكي ، حيث يتوازى البحث مع الانتظار مع الأمل في ذاكرة الحلم الميراثي المؤسطر :

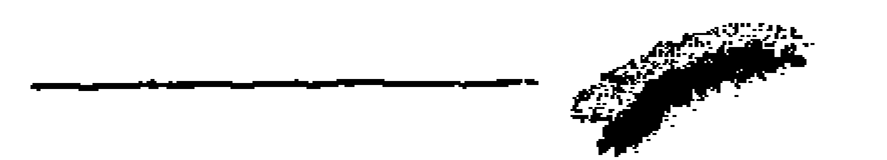
يا ترى هل تدرك هذه العنقاء موطنه ؟ بلا شك هو في موطن هذا الطير وإلا لماذا لم يأتنا قبلا طير من هذا القبيل ؟ هذه المرة ستتحول الأساطير إلى حقيقة . أليس هذا الطير كنا نسمع به فقط ؟ هو الآن



مـبـعـوث ذلك القلب الدامي ، هل سيـحـمله على أجنحته لينقله إلى المتاهة تلك ؟ حتى إذا وصل إلى هناك تحولت الأساطير إلى واقع ، عليـه أن يصـارع العـفريت الأسـود ويقتله ، ويجبر العفريت الأسود على رفع الراية البيـضـاء . بعد ذلك وكـمـا ابلغ في الحلم سيطوف هذه الجبال الجرداء التي لم يستطع أحد أن يبلغ قـممها ، سيشاهد سيل عسل نقي ينساب من كل السفوح حيث تلمع كسطوح المرايا والصخور تبدو كأحجار المِسنّ .

ويستـخدم القاص هاشم اتروشي في قـصـتـه ((الصوفي والمعلم)) طريقـة التوليـد السـردي ، أو القص من باطن السرد ، إذ تـتـحـوّل الحـادثة القصـصية بين المعلم والصوفي بشأن ابن الصوفي التلميذ المتفوّق من فضاء السرد القصصي الحيّ إلى الفضاء الورقي ، ويظل فضاؤها مفـتـوحا بحثا عن النهـاية الحـيّة للقصـة ، كي تكون خـاتمة للقصـة في مـداها المدوّن لدى المعلم ، إلى حين يلتقي المعلم تلميذه وقد أصبح رجلا ، وواصل عمل أباه الصوفي بعـيدا عن المدرسة ، فعرف المعلم أن قصتـه قد انتهت ، وأقفل السرد المدوّن للقصة على هذه الخاتمة :

بعد أن صـافـحـه ، امـتطى بغله وودعـه .. نظر إليـه جيـدا ، تذكـر ذلك الطالب النظيف الذكي صـاحب



الوجه الجميل ، والآن هكذا .
ـ أآسف انت لتركك المدرسة ؟
خرجت من أعماق قلبه آهة ، التفت إليه وقال :
ـ لو كـانت القـرون تنبت في رؤوس الندامى لكانت
قروني قد وصلت
السماء .. ؟؟
ركل بقدميه اسفل بطن بغلته واتجه صوب الخان ..
ـ رافقتك السلامة يا ولدي ، فليكن الله معك .
ابتـسم " وعـرفت نهـاية القـصـة .. " أمـسـك يد ولده
واسرعـا الخطى لكي يوصل الولد إلى البيت ويذهب
إلى جامع الحدباء ليؤدي صلاة المغرب .

القاص مسلم باتيلي يقدم في قصته ((حدود الليل)) سردا مأزوما وتركيزا عاليا شديد الحساسية للحادثة السردية ، يصوّر بلغة فجائعية مشهد الإعدام الجماعي الذي ينتج قصة مشهدية تفعّل آليّة التصوير السردي .

في قصتيه ((الكلب / اللوحة)) يركز القاص نزار محمد سعيد السرد تركيزا ضاغطا على بؤرة السرد ، يتركز السرد في قصة (الكلب) على حادثة قتل الكلب ، ومن ثم تتسع دائرته على الحادثة الأشمل ، عبر تقانة الخروج من حلقة الحادثة الصغيرة إلى فضاء الحادثة الأوسع .

أما في قصة (اللوحة) فإن الراوي يركز السرد ويوجهه إلى اللوحة



الناقصة ، بحيث تصبح نقطة النقص في اللوحة هي نقطة تمركز السرد ، وبوابة الخروج إلى تشكيلية السرد :

قال أحدهم :

ـ وهل أغلق أحدنا فمك ؟ إطرح سؤالك .

قال : انظروا إلى هذه اللوحة المرسومة على الحائط ، إنها لوحة رائعة جدا ، أليس كذلك ؟.. ولكن واسفاه ينقصها شيء ، لا أعرف هل أن الذي رسمها غريب أم خائف ؟ أم كان مثلنا مخمورا ؟ لا أعرف .. كل واحد من الجالسين قال شيئا ..

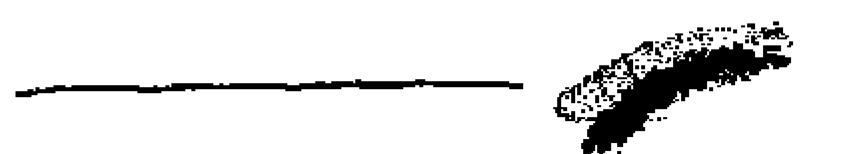
أحدهم قال : الماشية تنقصها الراعي .

وقال آخر : نحن لم نر قرى بدون بشر وبقر وديكة ودجاج .

وقال آخر : لِمَ ليست الشمس في السماء ؟

وقال رابع : لوحة بدون طيور ، كأنه الليل .. لكنه ليس بليل ..

يعود الراوي المتكلم في قصة ((لصوص الليل)) للقاص أنور محمد طاهر إلى رواية قصة الانتماء والمكان والملاحقة ، مستثمرا طاقات الحوار بأنموذجيه الداخلي المونولوجي والخارجي الديالوجي وهما يعززان إشكالية الأنا والآخر ، حيث تتبرّع الأنا الملاحقة بتحريض الآخر على القبض عليها وعدم إتعابها . في النهاية ينفضّ الإشكال بقرار الأنا بترك المدينة والعودة



إلى الجبل (الملاذ) :

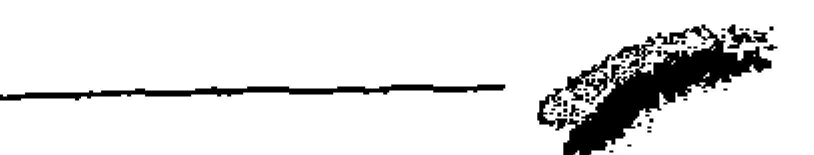
أدرك أن الرجل الذي اوصله في الصباح حتى باب الكلية قد عاد ثانية لينبش ما في البيت .
- لقد خبأت صورك وبعض الكتب الممنوعة في مؤخرة الحمام .
" يا ترى كيف علمت هذه المرأة التي قضت كل سنين عمرها في الأهوار أن هذه الكتب ممنوعة ؟ " .
- إذا ما سألك أحدهم ، قولي له لقد سلك دربه نحو الأعالي .
- يعني أنك تقصد الجبال .
- نعم .
- لكن قولي لهم ذلك .
- كان عليك فعل ذلك قبل الآن .
- أجل إنك على حق .
حينما كان يعبر (دجلة) كان ماؤه ينحدر نحو الجنوب بغضب هادر ، توجه إلى نبع طفولته وابتسامة شاسعة مديدة بطول قامة نهر دجلة كانت ترتسم على شفتيه .

الراوي كلي العلم في قصة ((هدية شتاء بارد)) للقاص عبد الله

جندي يروي حكاية تقليدية تنهض في تنظيم فنية نسقها الحكائي على ضربة الخاتمة ، لكنها هي الأخرى جاءت تقليدية ولا تلبي على نحو كبير الرغبة الفنية في إقامة نسق حكائي فني عالي المستوى :

كان ينظر إلى تلك الجموع المحتشده التي لو رميت إبرة ما كانت لتسقط على الأرض ، كان ينظر إليهم بتعجب ولم يكن يملك مخرجا لرؤيته لهم ، ولكن شاء أم أبى كان يجب أن يفعل ذلك ، لأن ذلك المنظر بنفسه كان فلما وهو نفسه الممثل والمشاهد معا ، كان لمن يملك الفراسة أن يقرا بوضوح ما هو مرسوم على تقاسيم وجهه . كان واقفا يسند ظهره إلى حائط ، مرتديا معطفه ويداه في جيبه .. على مبعدة منه كان بعض العمال قد أوقدوا نارا ، ودفء النار كان يصله ايضا . كان شتاء باردا ولم يسبق للمنطقة أن شهدت مثله ..

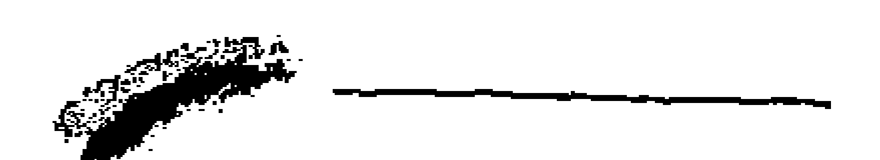
في حين تعتمد قصتا ((الأحلام الطائرة / الطريق الثالث)) للقاص عصمت محمد بدل على تداعيات سردية لإنسان مأزوم ، عبر استخدام ضمير آخر يمثّل الضمير الأول (المتكلم) في قصة (الأحلام الطائرة) ، والراوي كلي العلم في قصته الأخرى (الطريق الثالث) :



عيونهم المبحلقة من خلال دخان السكاير غدت أنياب
كلاب تعض جسده ، عندما كانوا يوجهون إليه
بنادقهم ويسمع صوت انطلاقها ، كان يستيقظ في
غرفة مظلمة يسمع تكتكة ساعة الجدار فقط بأنفاس
لاهثة وعرق بيّن ، وقلبه يدق بعنف ، بحث عن نار ،
أشعل سيكارة أملا في أن تهدأ نفسه،كان وميض
رأس السيكارة يبدو كالجمر عندما كان يسحب نفسا
منها وتغدو قنبلة ذرية وتنفجر وتدمر العالم،فقط هو
وصديقته كانا ينجوان وعلى قمة جبل عال كانا
يضحكان ، ويصنعان لنفسيهما جناحين ويطيران
نحو السماء الشاهقة.كانت أنفاسهم تضيق خلال
جولتهم البعيدة الطويلة،كانا يعودان إلى الأرض
المحترقة يبحثان عن رائحة البشر ويبدآن الحياة من
جديد .

أما قصة ((السجن)) للقاص عكيد شفيق فإنها تشتغل على سردنة المكان وتشعير الإحساس به ، برواية مكانين ، المكان الداخل والمكان الخارج ، حيث يجري تبادل للأدوار بينهما ينعكس على الشخصية المركزية في صراعها بين الداخل والخارج انطلاقا من بؤرة المكان :

استندت على يديك وقبل أن تقوم أمسك أحدهم



كتفك وهزّه ، التفتت إلى الخلف غدا الإثنان اللذان أتيا بك من المدينة البعيدة،إلى الضوء الذي لا عيون له ،والناس الغرباء،ملاكان في عينيك،وبقوة سحبوك إلى السيارة ، فارقك الجوع والألم ، وحلّت ابتسامة ما على شفتيك الجافتين الباهتتين ، لأنك علمت أن خيوط الشمس ستغدو لك الأهل والأصدقاء ثانية في السجن بجدرانه الأربعة .. كنت قد وصلت إلى قناعة أن تلك المدينة التي لم تعرف فيها أحدا هي نفس المدينة التي تعلمت فيها اللغة .. غدا التحدي وأخذ الثأر صديقان جديدان لك في السجن من أجل تغيير نسيج المدينة .

القاصة سرفراز نقشبندي تنوّع في آلية الضمير السارد بين سارد ذاتي وسارد موضوعي في قصتها ((هل لي غيرك يا بنفش ؟)) ، لتعبّر في إشكاليتها السردية عن الأزمة التقليدية للسرد الأنثوي في مواجهة حادثة خيانة الزوج ، بوصفها حقّ اكتسبه من تخلّف المجتمع ورجعيته ، ورضوخ الزوجة لهذه الخيانة بوصفها الطرف الأضعف في المعادلة :

دخلت غرفة المعلمات وجلست .. مرة أخرى وضعت يدها فوق جبينها وتذكرت الأيام الماضية ، وبدأت تعيش معها .



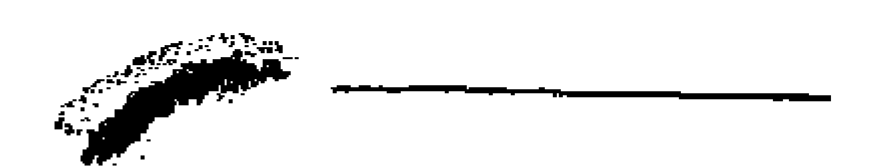
كثيرا ما كان يقول لها رشو وهو سكران :

ـ سأحطمك ..إنك معتدة جدا بنفسك .. تعتقدين أنه ليس بإمكاني عمل أي شيء ؟! إنك لراضية عن نفسك !!

أرخت افكارها ونظفت عيونها بأصابعها ، صفّفت شعرها ، عدّلت ملابسها وذهبت إلى غرفة الطالبات . " الرضوخ ، الصمت ، تجاه رجال هذا العصر غباء .. لقد تعودوا على النساء الثرثارات والعبثيات،تلك النساء اللواتي يفهمن كل الأخطاء كأنها حق من حقوقهن ، ماذا أفعل أنا الولهانة بطبائع موطنه ، هكذا فرض عليّ ولا استطيع أن أكون غير هذه .. ليتني لم أركن منذ اليوم الأول ، واتخذت من الشك طريقا وعنوانا لما كنت الآن أحس بالآلام " .

لم تدع افكارها تنتشر ثانية ،وتغدو مطرا وفيضانا ،وأن تجرح مشاعرها
الرقيقة أكثر ، وأن تقطع أوتار قلبها ..

حبست أنفاسها ورفعت رأسها بكل ما تملك من قوة،وجوه هذه الصغيرات جميلات جدا أمام قلبها .. جباههن مثل حبات العنب الأبيض ، لم يعرفن بعد الخداع والكذب وحماقات الرجال .



لكن (بنفش) الزوجة تسعى إلى الصمود في وجه هذه المعادلة الشائكة ، وإسقاط أسطورة الرجل المهيمن المدعوم من سلطة مجتمع متخلف ورجعي ، والوقوف بقوّة أمام فداحة الحادثة .

الهوامش والإحالات

(١) قصص من بلاد النرجس ، ترجمة حسن سليفاني ، ط١ ، دهوك ، ٢٠٠٢ .

(٢) الوجيز في دراسة القصص ، لين أولتبنيرند و ليزلي لويس ، ترجمة د . عبد الجبار المطلبي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٣٧) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ : ٥ .

(٣) م . ن : ٤٢ .

(٤) م . ن : ٥ .

(٥) التداخل الأجناسي .. مفهوم القصة الجديدة ، محمد معتصم ، مجلة عمان ، العدد ٦٦، عمان ، ٢٠٠٠ : ٦٨ .

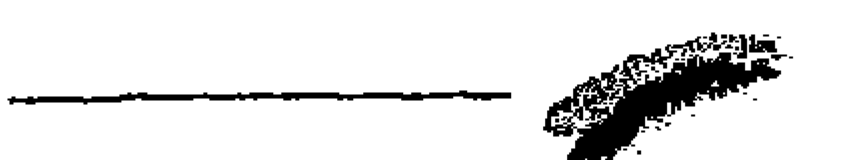
(٦) مقدمة في القصة القصيرة ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة رياض عبد الواحد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٣ ، بغداد ، ٢٠٠٠ : ٥ .



السليفاني بين هواجس اللغة وصناعة المشهد

قراءة نقدية في مجموعة ليلة المطر

فدان ادم



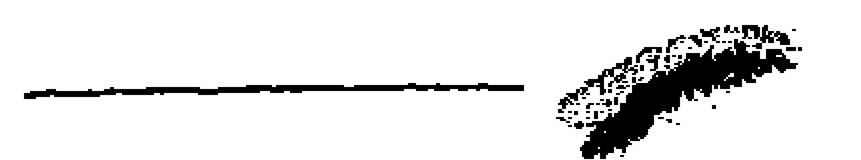
مدخل في النقد:

منذ بدايات نشوء النقد المنهجي وجميع المشتغلين بالنقد يبحثون عن افضل شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الادب لتحليله والحكم عليه واعتمادا على المرجعية الاغريقية فان النقد الادبي عند الاغريق تفرع الى فرعين : فرع قام به الادباء والشعراء وفرع قام به الفلاسفة الذين مهد طريقه لهم السفسطائيون.

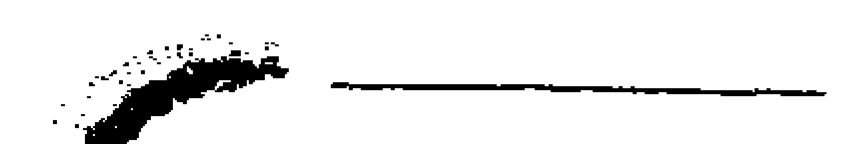
وقد تمكن ارسطو من ان يدخل بعض المعارف غير الادبية على معالجاته للخطابة والدراما وقد ظل لمنهجيته هذه مكانه عظيمة لعدة مئات من السنين وحتى قبيل الفترة التي سبقت الانفجار المذهل في ما سمي بعملية علمنة النقد حيث اعتبرت الممارسة النقدية عملية قائمة بذاتها وغاية في نفسها كونها في حقيقة الامر خادمة للفن وتعمل على نشر



رسالته وهذا يقود اضافة الى الكشف عن اهمية وحساسية وخطورة ممارسة العملية النقدية وتشبيهها بسلاح ذي حدين الى حقيقة ان النقد نقدان نقد تفسيري حيث تستغل فيه اسباب الثقافة بالمقدار الذي يجلي العمل ويوضحه ونقد حكمي يضع القواعد في اصول النقد ويبعده بالتالي عن تلك الخطرات الجزئية والساذجة على انه ينبغي الاقرار ايضا بشأنه انتقاد النقد نفسه ومدى استقلاليته او تبعيته للادب بانه تبقى دائما بعض الخيوط القوية التي تربط الاثنين وتشدهما الى بعض وانطلاقا من ذلك نستطيع ان نقول ايضا بان وجود ادب جيد يساعد كثيرا على خلق نقد جيد والعكس صحيح ايضا واعتمادا على ذلك نستطيع ان نقر ايضا بانه ليس النقد الجيد هو ما يفتقر اليه المشهد الثقافي الكوردستاني وانما الادب الجيد. حيث ان النقد اساسا يكشف للمتلقي من خلال اللغة وبفضل خصائص صياغتها عن جميع الصور الخيالية او الاحساسات الفنية المختلفة وكذلك اختلاف الرؤية النقدية بحسب اختلاف الطبيعة الانسانية لكل فرد وحيث لاتبقى منها سوى بعض القواسم المشتركة التي توحد الرؤية النقدية وتمنحها طابعها المميز لذلك فان عملية البحث عن او اتباع منهج نقدي مرن بعيد عن الجزم او الحزم ويتسم بسمة تكاملية يشكل احدى الاولويات الاساسية لعمل الناقد الكوردي منهج نقدي ينطلق من مراعاته للنص المدروس ويراعي ايضا كل المنجزات العلمية للبنيوية واللغويات الحديثة الاخرى وكذلك القضايا الاجتماعية والنفسية ويسعى في قراءته لبعد الاخر في نفس الوقت وهو ذوقية التقرب من الظاهرة الادبية وكذلك مراعاته بعدين اخرين يبدوان متناقضين ظاهريا وهما هوية ومحلية الانتاج وانسانيته وعالميته

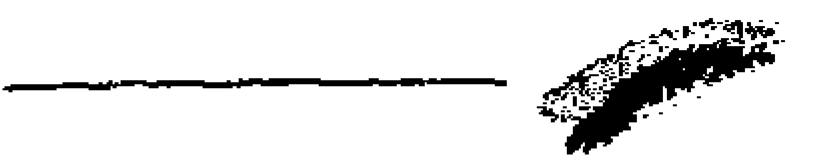


والوصول بالتالي الى استخلاص خط او مجموعة خطوط عامة اساسية وغير صارمة ترتكز عليها العملية النقدية ولابد من الاشارة هنا الى ان احد المعوقات الاساسية التي تواجه النقد هو اندماجيتنا فيه تبعا للتقسيمات الجغرافية على الادب المحلي اضافة الى ان الادب المحلي لا يضع فرصا كثيرة امام الناقد الكوردي يبدو وكأنه يدور في وسط اعمال لا تملك مستقبلا وما يسببه شعور الدوران في هكذا وسط من الم له ويفسر كلامه سلبيا اكثر مما هو ايجابي او تصبح في اقل الاحتمالات كلماته الى نوع من التصدي أي اللجوء الى تكبير النقطة الصغيرة لكي لا يتحول موقفه العام الى موقف سلبي فعملية معايشة التعددية الادبية والساحة الثقافية الكوردستانية او ما يمكن تسميته بـ " لامركزية الثقافة الكوردية " سواء في هذا الجزء كوردستان العراق بشكل خاص او في الاجزاء الاخرى بصورة عامة وحيث يمكن ان يكون فنان او اديب ما في كوردستان العراق او أي جزء اخر معروفا وممتازا في حين يكون مجهولا في جزء او الاجزاء الاخرى وهكذا او حتى يمكن ان يكون ذكل في الجزء الواحد وفي منطقة على حساب منطقة او مناطق اخرى وتبعا لذلك فاني اعتقد بان العملية النقدية يجب ان تأخذ هذه النقطة في الحساب وتنطلق منها لتتسم العملية النقدية بصفة تكاملية في الياتها حتى وان اتخذت جانبا محددا او مجموعة من الجوانب للمادة المدروسة والتعامل بالتالي مع النص ككائن حي له خصوصياته ومميزاته ومشاكله والابتعاد عن تطبيق عمليات التدريج من زوايا حادة بحقه والاتجاه بدلا من ذلك في قراءة النص الى فهم مسألة البنية الداخلية او القانون الداخلي الذي يؤسس وربط ذلك بالقانون العام



الاجتماعي والثقافي والسياسي والتاريخي وبالاعتماد على مثل هذه النظرة شبه البنيوية يمكن فهم النص الادبي وخلفياته بشكل موضوعي اكثر هذا مع اعتبارها ميزة جيدة بالنسبة للادب الكوردي كونه اقرب الى تراث شخصاني من كونه تراثا موضوعيا في سماته العامة اذا كان يمكن استخدام مثل هذه التعابير وكذلك لا اهدف من اشارتي لمسألة البنيوية الى القبول بها بشكل جامد او مغلق كما اعتدنا ان نفعل مع كثير من المناهج الاخرى لاني اومن باننا نحتاج الى افق اوسع من افق البنيوية ولكن فقط لاشير الى اهمية دراسة النصوص الادبية المنتجة من خلال دراستها بنيويا.

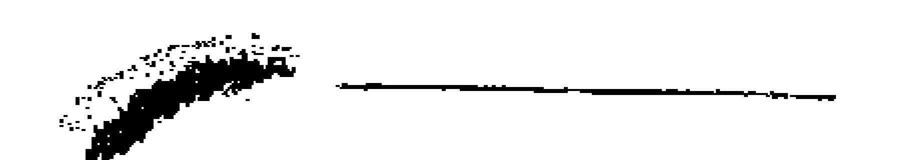
وهناك حقيقة اخرى تجدر الاشارة اليها وهي ان المتتبع يشعر عند قراءة معظم النقد المنشور هنا وهناك بغياب تلك المنهجية اولا وبان ما يقوله الناقد قد ينساه او يتناساه مرة او عدة مرات ثانيا ويصدر منه ما يناقض رؤيته النقدية تلك سابقا بل وحتى تشويه صورته كناقد هنا يمكن القول ايضا انه من خلال هذه الحقيقة نحن نصل في نهاية الامر الى حصيلة ضخمة من الذكاء والوصف النصي وكذلك التعقل النقدي وبالتالي تشكل طرق مثيرة وطريفة تعبر من خلالها الحياة الى الادب. وكذلك مسالة الحاجة الى جرأة ادبية نقدية حيث انه من الطبيعي ان نشعر ان العمل الادبي الجيد يحتاج الى كلمات اكثر من الناقد لكي يستوفي حقه ولكن الاشكالية تكمن في كون ذلك العمل صغير الحجم اصلا مما يبدو كعائق امام الناقد الذي يراه عملا جديرا بالدراسة ولكن وبسبب قلة عدد صفحاته يلجأ الى دراسته بشكل عام وقراءته باختصار شديد والشعور بعدها بانه لم يستوف ذلك العمل حقه وظلمه في الحين الذي نعلم فيه ان العالم اليوم يجري عدة



دراسات ومن عدة زوايا او مناهج نقدية على نص واحد والتوصل بالتالي الى كم هائل من التجارب التي تستحق التوقف عندها في هذا المجال. ومهما اسرفنا في قضايا النقد تبقى النقطة الاهم فيه والشاخصة امامنا هي انه يجب الالتزام في القراءة النقدية بدراسة العمل من كافة نواحيه وعلاقاته بما حوله والابتعاد عن القراءة السطحية العامة للنص والتعمق فيه من كافة جوانبه والانتباه الى العبارات والجمل والتشكيل الشعري او الخطابي واللغة كونها تشكل مفاهيم اساسية تولد دلالات متحولة ومعاني حسب زمكانيتها والاخذ بها بعد تطويرها.

المتن:

بالنسبة للقصة القصيرة كما لمعظم الفنون الادبية الاخرى تبقى دائما خطوط تصنيفية تؤطر العمل ضمنها وتتراوح في ذلك الاطار جميع مكونات ذلك العمل من حيث اللغة والتشكيل والفكر والتي يجب ان تتوازي جميع ابعاد ذلك العمل في النهاية ضمن تلك الخطوط - الحدود هذه النظرة التقليدية القاسية التي تحكم على تصنيف الفنون الادبية المختلفة ضمن قوالب معنونة ودون الالتفات الى حساسية تطور الكاتب الفكري والنفسي هي التي دفعت الكتاب في جميع مجالات الادب الى نوع من الشرود والتخييل بغية تجاوز ان لم يكن تحطيم تلك الحدود النقدية التي تحدد تبعية العمل الادبي المنتج وتصنيفه في احدى خاناته الفنية المعنونه وعبور جميع المتاريس القاسية المقامة في وجه عملية الخلق الادبي وتحول الكاتب في هذه الحالة الى شخص يبحث عن ذاته في ضياع علاقته



مع افكاره والاشياء الاخرى ويحذر ويقظة نابعة من الخوف ?الخوف من السقوط ?بعد تجاوز تلك الحدود القسرية المفروضة وتجلي تلك اليقظة في تأدية العمل والانتاج وابتعاده حتى بعد تجاوزه لتلك الحدود عن مفاضلة احد جوانب العمل على حساب الجوانب الاخرى ومن خلال اخضاع المادة الخام للغة وشكل من التعامل والتي لا تزال تملك امكانيات اثرائه وتحتمل التعايش ما دامت لم تتعرض للتناقض فيما بينها بعد.

من هنا تتاتى ضرورة معاملة مجموعة "ليلة المطر" القصصية وكاتبها حسن السليفاني بدقة وقسوة وهي ضرورة تفرضها مسألة الحرص على الكاتب وعمله بنفس القدر ولئلا تضيع بعض النقاط المهمة بالنسبة للكاتب بصورة خاصة والقصة القصيرة بصورة عامة. فالملاحظ عند السليفاني(الكاتب) انه وكما عند معظم الادباء الكورد في كتاباتهم ان بداية الكتابة القصصية عنده تمت وتتم على ايقاعات الاحداث الاجتماعية والسياسية المعاصرة التي عصفت بقضيته القومية وشعبه القضية التي اعطاها الكاتب الاولوية بين سائر اهتماماته و موضوعات نصوصه وخصص لها معظم اعماله والتي تبدو كنتيجة طبيعية للصلة الوجدانية العميقة التي تربط جيل السليفاني بقضيته بصورة خاصة عدا ارتباطه الشخصي هو بها بحكم تكوينه القومي وانتمائه السياسي.

ورغم محاولة قراءة سابقة لاحد نقاد المجموعة والتي تبدو اما سطحية او مفرطة في رومانسيتها حيث تقصد ناقد المجموعة اولا في التشكيك حول انتساب المجموعة القصصية الى جنسها الادبي وثانيا النقطة التي تناول فيها مسألة ابتعاد النصوص عن الواقعية من خلال عدم تناول



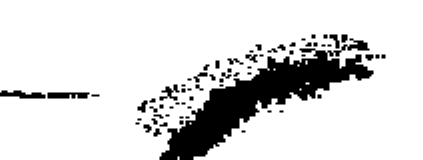
الكاتب لمسألة الزمان والتأرخة ضمن تلك النصوص وكذلك حول حيادية الكاتب في نصوصه وهو ماسنحاول هنا تناوله وتوضيحه ايضا في سياق دراستنا النقدية هذه.

فمسألة عدم اثبات أي مؤشر يوضح او يثبت انتساب المجموعة الى فن القصة القصيرة تدفعنا للتساؤل: هل كان يريد الناقد من وراء ذلك الاشارة الى ان هذا العمل قد حاول تحطيم الحدود الوهمية التي تحدد النص ضمن حدود مقننة ام أنه تقصد دفع القراء المفترضين للحكم في مهمة تصنيف العمل وتجنيسه، وهنا ايضاً لا بد ان نشير الى ان الكاتب يحاول ان يكشف من خلال نصوص مجموعته عن تقنية وشكل معقد يكشفان ايضاً عن علاقة معقدة تتعلق بذاكرة الكاتب وتسجيلها للاحداث في فترة معينة والتوصل الى حقيقة هامة، هي ان الكاتب يعيدنا الى احداث عاشها بتلقائية في مرحلة محددة من عمره وتشير الى ذلك عملية تأرخة النصوص والتي تعتبر جزءاً أساسياً من عملية دراسة تلك النصوص نقدياً.

وحاورها ونسج منها مناخه وأشخاصه وشكل فسيفساءها وفضائها عبر الاقرار ببعض الاضافات او المحذوفات التي تقتضيها مسألة صناعة النص واعادة تكوين التجربة على أساس من وعي التحولات الحاصلة في الذات وداخل المجتمع، وتم ذلك باسلوب حاذق في اختيار مشاهده التي ستكون اكثر دلالة وقوة تعبيرية عبر تحوير الماضي الواقعي القريب الى ذاكرة في شكل تجربة يعاصرها، والكشف بذلك عن قدرته في اقتناص تلك اللحظات السريعة وتغذيتها عبر نصوصه بتعابير وصور شعرية تكسبها جماليتها، اضافة ال احداثه لنوع من القطيعة مع الطابع التقريري في

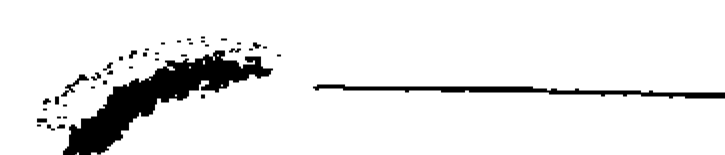


نصوصه وكذلك تشكيل مسافة نقدية مع الواقع لنقل الكتابة بالتالي من مستوى الشهادة الى مستويات التخييل في مجريات حياته التي قيدها بالفضاء المعاش، وهي الخيوط التي اتقن الكاتب التلاعب بها بصورة خاصة، فاشكالية السليفاني تكمن كما هي لدى الكثير من الادباء الكورد في لغة الكتابة وصياغتها لديه، والتي عن طريقها يحاول افراغ الكم الحسي والمعرفي، فهو اذاً لا يلتزم في كتابته القصصية بأية قواعد تصنيفية لا تعني الغاءه لتلك القواعد كلياً بالقدر الذي يهدف الى الاشارة الى مسألة تضييق تلك القواعد لمساحة الخلق الادبي واستحالة نقل صورة بلغة محددة، فالالتزام بطريقة واحدة واسلوب واحد للتعبير وضمن خطوط محددة هو ما يؤرق السليفاني وهو ما نستطيع ادراكه بوضوح من خلال تداخل كم التعابير الشعرية بل والتشكلية لخلق مشهديته الصامتة والمترقبة في العمل، وهو ما يوصله بالنتيجة الى نوع من الازدواجية في تعامله مع الاشياء من حوله ومن ضمنها مكونات عمله، فنحن لا نكاد ندخل عالم السليفاني حتى تستوقفنا ازدواجية ظاهرة غذتها حياته ورددت اصداؤها قصصه، ويكفي ان نتأمل موقفه الدقيق ككاتب كوردي يعيش في وطنه الذي لا يستطيع ان يتصرف في شوؤنه وفق نظرته للحياة والعالم، فهو في زاخو ودهوك والموصل ومعظم مدنه انسان يعيش دون ان يملك أدنى المستويات الملموسة من الشعور بالكينونة كانسان، وبالرغم من ذلك فهو يصر ان يتصرف بحذر ازاء هكذا واقع ليس له ذنب في تشكيله- او هكذا يتصور- واقع مفروض قسرياً عليه وعل جميع ابناء جلدته، وفي مجتمع غارق في تناقضاته حيث يتعايش فيه الغالب والمغلوب على امره ويتحول



فـيـه الخـوف الى مـحرك لكل تـصرف والحـذر دائمـاً رداءً للنجـاة والسـلامـة فيزداد الشرخ بين السري والعلني وتغدو الكلمات منزلقاً خطراً- بل مشانق معلقة ?تؤدي بأصحابها الى الهلاك والنسيان في الافق المنظور.

هذا الانشطار النفسي والاجتماعي والسياسي ضاعف كما تعكسه قصصه مسألة التقسيم الاجتماعي بمقدار التقسيم الجغرافي كما في قصص "زيارة- هيـهـات- ليلة المطر- صـبي الثلج- ابريق- القـبض على حلم آذاري- طبـيب السـعـادة" ولذلك نجـد ان شـبكة العـلاقـات بين مـختـلف العناصر في مضمون قصصه خاضعة لحركية عوامل وميادين خارجية كامنة في الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها، وهي تجربته الشخصية والاجتماعية والتي ينهل منها مـادته لذلك فحتى وان لم يشكل عمله ادباً قصصياً رفيعاً لكنها تشكل بوصلة حساسة لمقدار ظاهرة الاستلاب الكوردي داخل وطنه والناتجة عن كمية القمع والاضطاد. الممارس تجاهه اولاً وكذلك لمقدار تراجع او تقدم الحالة الاجتماعية والنفسية والسياسية في ذلك المناخ ثانياً ولذلك وبحكم كون الاديب كالفنان قارئاً لواقعه ونصه هو فنه فان مجال الحيادة ينعدم في نصه اذ تمثل الحيادة في حد ذاتها موقفاً مهادناً وجباناً وهذا ما يعيه الاديب بصورة جيدة، ولئن كانت السياسة وما تزال قدراً مفروضاً على الأديب والمثقف الكوردي بصورة خاصة، فعليه ان يكون في مواقفه ونصوصه اقرب ال الاديب والفنان الحساس من السياسي، وهي المشكلة التي تواجه القارئ في نصوص السليفاني، حيث ان القارئ لا يسعه قراءة مكونات المشاهد القصصية بمعزل عن الخلفية التاريخية لتلك المشاهد، ولا شك انه ليس في حساب الكاتب السليفاني او طموحه ان



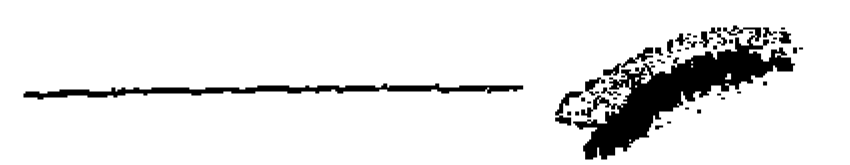
يصار الى قراءة قصصه دون خفاء، تتطلب ان يتبلغها والحيادية الباردة. وهي سبب الحالة التي تنتاب القارئ لقصص السليفاني، فرغم تملك السليفاني لجميع الابعاد التي يطرحها في قصصه ويستطيع الوصول بالقارئ الى الضفة التي يشاءها، فاننا نلاحظ ان السليفاني لا يلجأ الى هذا الاسلوب وانما يترك النص مفتوحاً ليختار القارئ فيه ضفته التي يرغبها والتي لن تختلف عن الضفة التي ينشدها السليفاني نفسه حتماً ووفقاً لحسابات السليفاني. ودون ان ننسى ان ننتبه لما يتركه السليفاني في معظم نصوصه من الغام غير متفجرة والتي لا تقل قوة عن اللغم المزروع امام باب دار يوسف، وعلى شكل عبارات سريعة وجمل اعتراضية، ومن خلال تلك النصوص والتي يحسب السليفاني مساحتها بدقة وذكاء:

"العبوة المتفجرة.. يا لها من غضب علني قبيح/ الجبناء يستعرضون لنا نحن العزل من السلاح قوتهم، ها هم هناك.. هيا اقتربوا منهم ان كنتم رجالاً.. لعنكم الله/ عالية تضرب الطائرة بالحجارة.. بعد ان مل الطيار اللعب معها، فتح فوهة الدوشكا.." (ق. خبز محلى بالسكر).

"هل تعلم ايها الطبيب، ان حينا يفيض اذا استمر هطول المطر لثلاث ساعات متتالية، وان اطفال حينا يجدون متعة في السباحة في المياه التي تملأ أزقة الحي، مثل متعة اطفال الاحياء الراقية بمسابحهم الكونكريتية.." (ق. ساعة في حضرة طبيب السعادة).

- لتسلموا للكلب الكبير ايها الاذلاء!! (ق. صبي الثلج).

- أنا كوردي مثلك.... /لكن كل العسكر هنا يتكلمون العربية../ اصدقاؤه يقولون كان يحب الارض جداً/ ليتك تقدر ان تدبر لنا شيئاً من



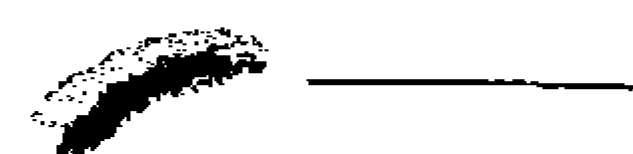
الشاي والسكر!!(ق. هيهات).

"كانت قد وضعت بيدها اليسرى على غطاء العلبة بقوة". (ق. من تكون).

" هكذا هم يختارونها من بين المئات لتتلائم مع عشقهم المجنون للجمال المجاني/ ربما لأن نصوص رفاق الليل والكأس كانت قد اكتملت!!". (ق. زمن الدجل).

فنحن ازاء القاص اضافة للاسلوب السردي الذي يقوم به، احياناً نراه يترك مجال المحاورة مفتوحاً ولكنها دائماً محاورة ملغومة، وكذلك اعتماد الكاتب على تلك الاشارات الخاطفة والغرضية في نصوصه ولغته الاختصارية الشديدة مع ما تتركه من احتمالات حسب رؤيته لتأكيد احتمالات توسع النص وانتشاره التجاوزي لأفقه المقروء فحسب، وادخال القارئ غير الكوردي خاصة بالتالي في اشكالية المتابعة او التوقف، وهو ما اعتقد بأن السليفاني يسعى اليه كنظرة بعيدة يقصدها نصوصه، أي انه يسعى لجعل ذلك القارئ المفترض الى البحث والتحري عن مرجعية اللغة التي يستند عليها الكاتب والوصول بالتالي الى الوقوف على حقيقة واقعة، وتحديد موقفه تبعاً لتلك الحقيقة المتوصل اليها.

ففي قصته الاولى في المجموعة والموسومة ب "خبز محلى بالسكر" يدخلنا مباشرة في مشهد مخيف ومظلم في كهف وسط جبال مجهولة التاريخ والجغرافيا مع ما يحمله ذلك المشهد من اعباء العسف والقسوة ويمر بنا بسرعة بمسألة الجوع والخوف المتجسد في طفلة لم تتجاوز الرابعة من العمر وسط كم من الشيوخ والنساء والاطفال، ويعرفنا بعدها، وبعد ان



يكون قد هيأنا لاستيعاب المشهد واسبابه، ولكنه مستمر في ابقاء حيرتنا معنا حتى نهاية قصته الاليمة:

"لفترة من الزمن ظلت صامتة، تنظر الى زوايا الكهف المظلم، وجدرانه، الى ان اتحد الخوف والظلام وهاجماها معاً../ أماه اني جائعة.../ ان خرجت سيكتشفون محلنا وستقصف الطائرات الكهف/ خاطبها رجل عجوز، يحمل سبحة سوداء في يده، وما ينفك يردد ايات من القرآن بصوت مخنوق ولا يمل الدعاء.../ صفيحة السكر قد انقلبت على الارض والدم الاحمر يمازجها..".

اما في قصته "رحيل شامخ" فينقلنا الكاتب الى احد سراديب التعذيب لمشاهدة نظام متعب الى حد القرف والتقزز مواجه بشاعر يرفض ان يبيع صوته، فحين تقع تحت رحمة نظام بهذا المنطق تتحول اثار التعذيب والمرارة المتشكلة في الفم والحلق والقلب والنفس الى امور باعثة للانفجار والقوة. والتي يلجأ الشاعر فيها الى كون وطنه حريته حقيقته الكبرى، وحيث تخترق مقولته بطريقة سهلة ومنطقية:

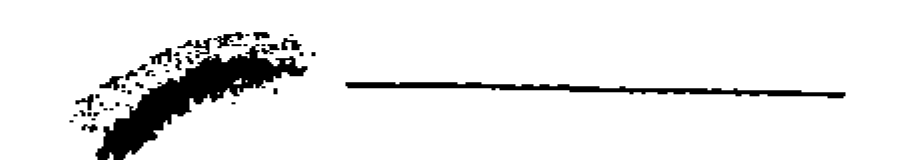
"انا لن ابيع صوتي لعدو وطني.. الانسان انسان بمبادئه ما فائدة الطير الذي لا يغني لحن سربه".

لتذكرنا بمقولة لاحدى شخصيات الروائي الكبير عبد الرحمن منيف في رواتيه "حين تركنا الجسر" وفي موقف مشابه "الطائرالذي لا يعرف عشه يستحق أن يضرب بالحذاءحتى يفتت" وقصيدة الشاعر التي تتهاوى الى الاستهزاء بل الكفر بالموت في سبيل مبادئه تلك ومجاويا عقلية جلادية:

"اقبل ايها الموت /كنسيم صباح كوردستاني اقبل / اقبل كامواج



الخابور الازرق اقبل/ ليضعنا الكتاب على محك صعب، فالشاعر يعلن استعداده للموت بكل ادراك وفي سبيل قضية لن تحل بموته، وهو يصلنا الى هذه النتيجة بعد ان يكون قد اختبرنا في نصه، فمحاولة الشاعر البقاء حيا والتي تبدو خضوعا واستسلاما للوهلة الاولى، ليست ناتجة عن عدم قدرته على تحمل الالم المتكرر او المتجدد ، وانما محاولة الخروج واعلان رؤيته وحقيقة النظام، بل وطعنه لتلك الحقيقة، وهي مشهديه فاجئنا بها الكاتب واعطى تفسيرا لتصرف شخصية الشاعر، فهو يسعى فقط للخروج للحظات من هذه العزلة القسرية والظلمة القاتلة، لانه عمليا ميت ان لم يلجئ الى حيلة ومناورة النظام وخداعه والتي يعرف مسبقا لانها مغامرته الاخيرة، خاصة بعد ان فقد كل ما يميزه كانسان ذو كرامة، حتى وان كانت ابواب الحياة المغلفة بالسعادة المستوردة او المصنعة التي يؤمنها له النظام امامه والتي تعيد وتؤمن له كل شيء الا حقيقته التي عاشها ويعيشها نتيجة ايمان انساني عميق. وهو تناقض مذهل وعميق، قضية يموت الانسان من اجلها ودون ان تحل حتى بموته ومع اعتباره منتصرا وفق منطق ذلك الانسان، لكنه يعطي ايضا القناعة غير البرئية بانه لو اتيحت له فرصة الالتحاق بذلك النظام، فرصة ان يكون قطعة منه مثل جلاده، او كأي شخص يعيش على هامش الحياة والحقيقة في احسن احتمالاتها ، هذه النقطة التي يحاول الكاتب ان يظهرها ، أي اعطاء انطباع عن وجهين للنظام، وهو يدفع بذلك لان نشك في صدق المواجهة والوعي الذين يملكهما الشاعر كأنسان يعايش النظام واقعه، ولكن الكاتب يسحبنا ولايتركنا فريسة الشك وتصوراتنا السلبية، ليوصلنا بسلاسة الى اكتمال نمو تجربة



الشاعر- تجربتنا مع النظام ?وذلك مرورا بذكرياته المؤلمة "زياد" الذي بلعه ذلك الكرسي المقيت، فالشاعر يسعى لاستعادة اعتباره كرد فعل موزون على عقدة النقص والدونية التي صنعها ذلك النظام في داخله، لذلك يندفع بكل وعي ليجعل من حياته وموته حدا فاصلا بين الزيف والحقيقة وهو ما يفسر دخوله على الحفل الذي يضم جمع الصحفيين ورموز النظام وضيوفه، دخول الاباة المنتصرين ليقذف بحممه:

" بتحد جبلي حدق هشيار في تلك الصورة المزركشة في الصالة، مد يده بأتجاهها، بكبد محترق تدفقت الكلمات: يا مصاص الدماء/ يا ذا القلب الاسود المثقل بالحقد/ مهما قتلت الشبان/ وطيرت رؤوس الشجعان/ ومهما نبحت كالكلاب/ سنبقى على حب الوطن/ الى ان تتفتت.. / ومهما ملكت من مدافع ودبابات وطائرات/ لن تقدر على قتل حب الوطن في قلوبنا/ لن تقدر على قتل حب مه م في قلب زين".

أما في قصته "زمن الدجل" فيظهر السليفاني شكلاً آخر من أشكال المواجهة مع هذا النظام، فهو حين يظهر السلطة التي تبدو منتبهة لنزوع الانسان الى الفنون للتعبير عما يخالجها من مشاعر، وهي ترقب بعمق مدى تأقلم ذلك الانسان وفقاً لاستراتيجيتها وترصد ردود أفعاله، لذلك نراها قد هرعت الى تجهيز مكان هروب ذلك الانسان، ليكون الهروب اليها، ووفق الظروف والكيفية التي تشاء، وذلك لادراكها المسبق لدرجة تأثير الفنون على الانسان ووعيها لحاجة الانسان للجمال والأسباب التي تنتج لهفته تلك عليه. كما تدرك ايضاً درجة تطوره ذاته، لذلك فهي تتجه للعقاب المعنوي بدلاً عن المادي، وفي خفاء وهدوء عوضاً عن الضجة



والعلنية، ويتوفير في طاقاتها وفي الالم الذي تحدثه بدل الافراط فيهما، أي انها تتجه نحو استهداف البنية الذهينة الفاعلة عوضاً عن الاجساد والمصالحة وفقاً لشروطها بدل التقاطب العدائي مع هؤلاء ما أمكنها، وهي إذ تلجأ الى ذلك إنما حرصاً على نجاعة مخططاتها. إنه بصورة موجزة مشهد تعبيري شديد الكثافة لمقولة روبرت. ج. انجرسول "في جمهورية العادي والتافه... العبقرية شيء خطير" هذا المشهد الذي يعتمل داخله كل هذا الكم من القسوة والمزاجية والفوضى والتي يعيشها الانسان وما يترتب من جرائها على تكوينته الفكرية والاجتماعية والعقد التي يشكلها فيه، هو ما يفسر رد شخصية قصته المتمثلة بالكاتب المسرحي بالضحك بصوت عالي على المسؤول الذي يتحامى بالغباء وعدم الفهم في مواجهته حيناً وبالقسوة ووضوح أو أمر النظام والسلطة حيناً آخر:

"مسرحيتك خارجة عن حدود اعلامية نحن ملتزمون بها../ أو أن أحداً لم يقرأ المسرحية على الاطلاق ؟!/ لا لا .. كيف؟/ ربما لأن نصوص رفاق الليل والكأس كانت قد أكتملت!!/ بصراحة كانت مسرحية جريئة جداً/ كلامي واضح لا لبس فيه/ الا تثبت اللجنة أسباب الرفض؟/".

الكوردي الذي ينشد السلام والعيش الآمن الكريم، وكذلك مدى تأثير الواقع الواضح في قصته "زه ري" والافصاح عن مقدار الحب الكامن في قلب الانسان الكوردي تجاه وطنه من خلال احدى شخصيات قصته والتي تعيش في الجنة تبعاً لتمنيات الكاتب التخيلية:

"أزورهم بين حين و آخر وأجلب من هناك باقة نرجس كل مرة"

والذي يبدو الكاتب في هذا الجانب متناقضاً مع نفسه من حيث آليات

الشعور واللا شعور الكامنة وتجلي ذلك بوضوح من خلال إشاراته المتعمدة في بعض القصص كإشاراته الى" الصوفي علي" في "خبز محلى بالسكر"، وصوت الآذان في "القبض على حلم آذاري" يتجلى بناء الحلم كعلامات وركائز وكمناخ لحركة الشخصية على رغم علاقتها الواقعية بالزمكان، فالخيط السري والسردي والشفاف الذي يتجلى فيه ربط الحدث في الحلم بالحدث في الواقع ولجوء الكاتب من خلال الحدث الى محاولة تحطيم المعرفة المطابقة للواقع وعلى توليد الصور الشعرية المنزاحة عن اللغة المتداولة في كتابته وتوسيع مجال الحرية لمزج الحقيقة بالخيال والتصور، مما يكسب النص من خلال ديمومة عرى هذه العلاقة الوثيقة بين المستويين سحراً مشهدياً وفنتازياً:

"سحابات مطر ربيعي بدت تسافر بين ثنايا شعرك الحالك كشاماتك المرصوفة بانتظام هندسي في قسمات وجهك العذب/ تتسع حدقتا عينيك، باسماً أرى نفسي فيهما.. بهدوء تعضين شفتك السفلى، يسرق السن الأمامي بعضاً من لون الدم من شفتيك... مرح ما بداخلك، كنوار اللوز تمتلئين بهاء.. يفرح قلبي.. يغني لك وحدك.. فراشات شتى تعزف ألحاناً حالمة".

هذا الجنوح الفنتستيكي والشاعري الذي يلجأ اليه الكاتب والذي يتكرر في اكثر من قصة كما في " هي والقلب" واحتفال العصافير" لا نجد تفسيرا له عدا عن تعمق الكاتب وانحيازه الى جانب الحب وفق مفهومه والمراقب او الممنوع من قبل مجتمعه، حيث يتميز الحب المعنوي لدى الكاتب كنزعة عمودية للتأمل عن الحب المادي كنزعة افقية للاشباع المادي، من



خلال بتر علاقته مع الاستجابة البدائية الجاهلة لاغراءات المشاهد الحسية باعتبارها تزييفا وتشويها للحب الحقيقي، أي انه انتهاج اقرب الى الافلاطونية في الحب. وهو يبرز هذه المشهدية بكل وضوح في "احتفال العصافير" حيث يغمر القارئ احساس بالراحة والبهجة، ازاء حالة مشهدية من الحب والحرية والطبيعة لكنه احساس مقيد بشيء ما، غامض نتوجس منه بالرغم من محاولات الكاتب في اللجوء الى اهماله في نصه وتهميشه والذي يشعر القارئ من خلاله بصدقية انتصاره وعلى ذلك الهاجس من خلال رؤية الكاتب في قصته المستندة على مشاركة براءة الطبيعة في الدفاع عن حقيقة الحب:

" اكفهر وجه العشق وقال شيئا لم ادرك كنهه اول الامر، ثم ما لبث ان صرخ عندما مد يده لقطف زهرة... / قال العصفور... / قالت العصفورة... "

اما في قصة "من تكون" فينتابنا شعور من السطور الاولى باننا امام حقيقة كبيرة مؤلمة وبارزة، وباننا نواجه! اسلوب الكاتب في نفس الوقت وتعمده من خلال الايحاء الذي يلجأ اليه وضمن سياق محاورته لكي تكون اكثر وضوحا، فليس عدم القدرة المتعمدة او الخوف او التردد الذي يعطينا تفسيرا له من خلال نصه كما في قصة "صبي الثلج" هو سبب اختصاره اللغوي الطاغي وانما لان معظم هذه الاشياء والاشارات تبقى خيوطا نتمسك بها الى النهاية، ومن نفس الجهة التي يطرحها الكاتب-الناحية القومية وانعكاساتها والحصار الإقتصادي والحروب المموهة والمنسية- وفي الوقت الذي نعلم فيه ان الكاتب ابقى الجواب معلقاً على تساؤلنا في خطوة



لاستيعابه بشكل تام او لجوئه لاعطائنا الجواب دفعة واحدة وفي شكل جرعة كبيرة مؤلمة:

"العينان الزرقاوان المفعمان بالآلام، والضفائر الصفراء المتشابكة المزدانة بغبار البستان كانت تجذبك الى عالم آخر.. من هذه.. ليس ببعيد ان تكون قد نجت من الخردل وسيانيد ربيع الموت الداكن في حلبجة.. من لا يقول أنها وطفلها هذا.. قد نجيا من صيد الانفال السوداء، وان كل اهلها ومعارفها قد دفنوا احياء تحت التراب،/ لاحقت عيون الصبي الدينار بدهشة، الله وحده يعلم منذ متى لم يمسك هذا الطفل ديناراً بين يديه، ولم يشتر شيئاً مثل الأطفال الآخرين./ حينما اقتربت سيارة الكوستر من "مبنى الامن" رفعت ذقنها من على صدرها، ابتسامة ناعمة طغت بهدوء على وجهها، خاطبت طفلها: هذا المبنى ابتلع أباك يا والدي".

إنه يصنع احد مشاهده المفرطة في المأساوية، التي تبعث على اليأس المتشكل نتيجة الكم الهائل من الألم والقسوة ويقابلها مباشرة ودون أي ربط منطقي وببساطة يعجز المرء عن ادراكها، بموقف قدري ساخر متجاوز للحالة باكملها:

"لن انسى ذلك ابداً ايا أماه!!"..

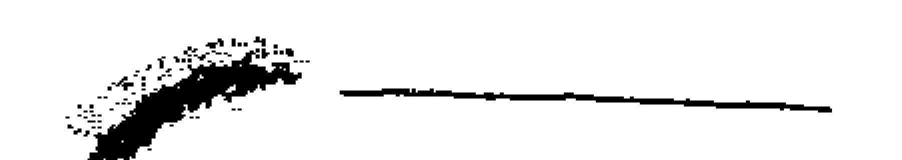
وهو يكمل هذه الحقيقة البسيطة من خلال قصته "زيارة" فالاخلاق الفاضلة والعادات الجمالية النقية والمربوط بالزمكان الذي شاءه الكاتب هي سلاح قوي فعال في نظره، وحيث يصورها ضمن واقع يتسم بالزئبقية وحيث يكون الواقع القاسي هو الاعلى في تلك الفترة التي يختارها الكاتب ولكن من خلال استناد الكاتب على مرجعية شبه حتمية هي قناعته المتشكلة من



القيم التي تشربها باستحالة استمراريته على هذا الشكل الى الابد، والتي يختزلها في قيم لا تنتسب الى تربته او صلبه ولا تنبع من حسيته أو حيوية مجتمعه، ولابد لذلك من ان تفرض الاخلاق والفضيلة و الجمال المتخيل مرة ثانية مكانتها وموقعها في الواقع، فهو لايصنع الجمال كمشهد هنا بل كقيمة وذلك عبر اظهاره مشوها في البداية المتأخرة واخفاء براءته وعفوية براءتنا وعفويتنا، انها السمة الاكثر بروزا بالرغم من تزييفها لهويته ومن خلالها يتمكن القارئ من الاستجابة لنداءات الكاتب او اهمالها، والالتفاف اليها ومشاركته سحريته تلك او محاربته، وحيث يحوله من مظهر الى جوهر في بنيتنا الذهنية وتوجهنا نحو الجمال النموذجي، وبالتالي نشوة ذائقتنا الفنية البسريئة وحلول ادراك الجمال ونظرتنا منه محل استمتاعنا به، فالاخلاق- الجمال، ليست مشهدا بل هو قيمة عند الكاتب في نصه:

"معذرة النساء عندنا لا يصافحن الرجال، لاسيما الغرباء... تفضل/ حدق الرجل مليا في وجهها الانثوي الطري، ثم ركز نظراته على صدرها بوقاحة معلنة، فيما نهضت المرأة وفتحت الدولاب/ يبدو ان هذه المرأة تختلف كليا عن سابقتها. غادر الغرفة قلقا، يتقطر العرق من جبينه، ناسيا بيريته السوداء على المنضدة".

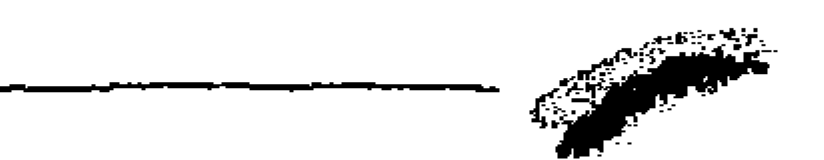
مما تقدم نخلص الى ان التقنية المستخدمة في المجموعة وبالرغم من محاولة اظهارها كتجارب او ذكريات الكاتب المعاشة في واقعه وكيفما افترضنا فانه يظهر جليا انه مقنع نوعا ما وتخييلي، وهو بالرغم من ذلك ايضا يحتفظ بكم هائل من المعطيات المماثلة للواقع وكثير من الحقائق



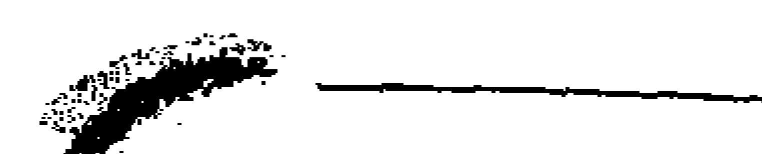
الواقعية المعاشة والشاهدة على مصداقية الاحداث ووقائع تاريخ المجتمع الكوردي.

التقييم او بمثابة الخاتمة:

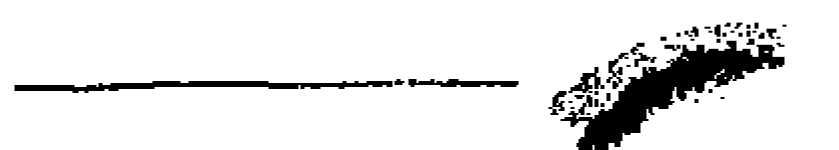
من دراسة المجموعة نتوصل الى انها كشأن معظم الاعمال الاولى للكتاب اتسمت بمساحات من النضج والاستغراق في الهموم الذاتية ببعديها الفردي والجماعي والتعبيرية والانشائية والعاطفية ببعدها الفردي في بعض القصص، واتسمت بنضوج وعمق اكثر وتناول موضوعات او قضايا عاطفية واخرى ذات هموم وطنية واجتماعية في أخرى وانعكاس النظرة التشاؤمية للكاتب في بعض القصص كنتيجة طبيعية للواقع الذي يعيش فترات قمعية رهيبة وحظراً اقتصادياً خانقاً منذ فترة طويلة وحتى مراحل الابادة الجماعية والاسلحة الكيماوية، أي بصورة أخرى كنتيجة طبيعية للاخفاقات والهزائم التي تعرضت لها احلامه القومية والعاطفية وما خلفته تلك الاحداث من مرارة وملوحة في نفسه وعالمه الأدبي، الا أنه يمكن الملاحظة بوضوح ان السليفاني لا يبدي تشاؤماً قاتلاً ايضاً في قصصه بل وحتى أنه لا يركز النص في ذلك الجانب أو يكثفه حول آلام من هذا النوع، بقدر ما يعكس لا مبالاة الانسان الكوردي للفواجع التي تعرض لها وعدم استسلامه لليأس، بحيث يشير من خلال إضاءات خاطفة وواضحة في نصوصه التي لا تخلو من هذا الاسلوب الى الأمل الذي يعتمل في نفوس شخصياته وبالتالي يتحول الألم التشاؤمي الى طاقة هائلة كما في "خبز محلى بالسكر، هيهات، صبي الثلج، الابريق، زمن الدجل، رحيل شامخ،



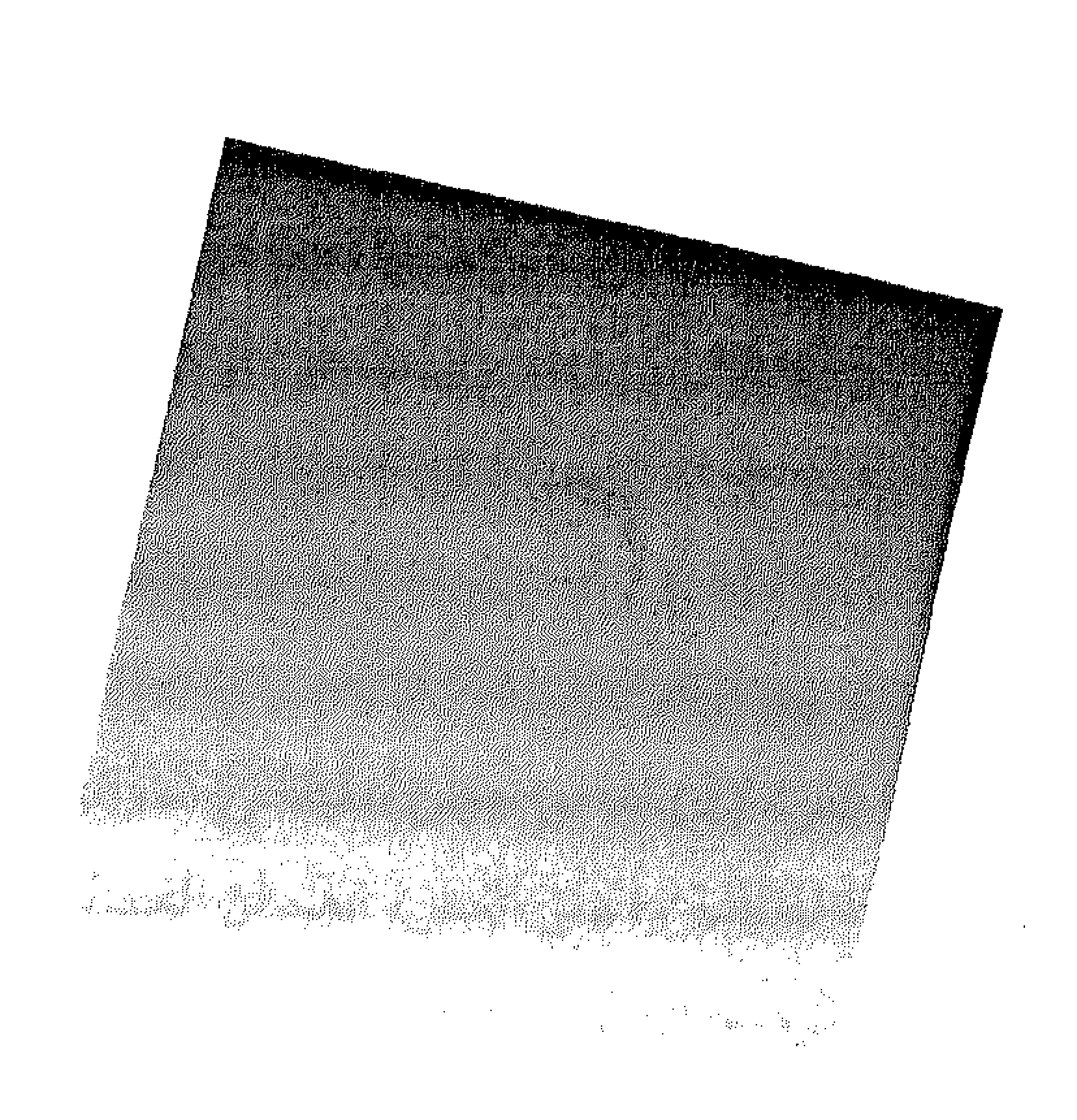
زيارة" وبما أنه "ليس هناك عـمل أدبي مـهم هو فـقط تعـبيـر عن تجـربة شخصـية فردية صرف" حسب رؤية غولدمان، فأن مـجموعة السليـفاني تشكل انعكاساً لتجربة مجتمع بأسره بشكل تام. فاتجاه السليفاني عبر كتابة اشكالية تسعى للاجابة عن أسئلة منهجية يعسر استنطاقها وتفاقم من ريبة المتابع ومعاناته الحياتية ,وتخصصه باعادة تمثيل صورة الواقع بكل آلامه، ادى به الى اللجوء الى اساليب وممارسات في لغته بغية شحنها بكم حسي اكبر ولجوءه إلى استثمار شخصيات من عمق التاريخ الكوردي وهو نوع من الأساليب التي تحقق نوعاً من التباعد عن الأحداث ويفسح مجال الحديث عن فترة زمنية قريبة وكأنها تنتمي الى ماض موغل في القدم، أي عملية أسلبة واعية للحاضر الذي يترا ءى فيه الماضي وهو ما يجعلها ترتقي الى مستوى الصورة الشعرية من جهة كما في (رحيل شامخ، طبيب السعادة) وكذلك محاولة ارساء النص على النص الكبير، القضية القومية أو الثقافة القومية من خلال استثماره لتلك الشخصيات والتي تنتمي الى حقول الأدب والنضال القومي، وهو أيضاً نوع من إظهار أثر الواقع في الكاتب. اضافة لجعل السياق الاجتماعي والاقتصادي والقومي ملازماً لمعظم نصوصه، وتوظيف كل ما يمكن أن يدعم المعطيات القيمية في جميع ابعادها كما في "من تكون- هيهات- الابريق- ساعة في حضرة طبيب السعادة- قطار القلب) وربما أن قصص ونصوص الأديب هي مشاهد سمعية وبصرية وحسية فهي تظهر بأنها موظفة لغرض توجيهي ما، لذلك يحاول الكاتب اغرا ء القارئ، الآخر، وتشويقه بالملغزات لدفعه الى الغوص فيها وهنا تثار عدة تساؤلات وشكوك هل تمكن الكاتب من اقناع القارئ



بما قدمه من خلال نصوصه والمحملة بتلك الاشارات الغائمة والسطحية بالنسبة للقارئ الاخر غير الكوردي طبعاً؟ فبغض النظر عن بعض النقاط التي اتبعها السليفاني مثل اللغة الاختزالية الشديدة التي اتبعها السليفاني والتي تسبب غموضاً في بعض الاحيان حول المكان الذي تدور فيه الأحداث أو حتى حول حقيقة شخصياته وتلك الأحداث، وما تشكله تلك اللغة من بعض العوائق التي تقف دون تشخيص الواقع تشخيصاً أدبياً، وكذلك كما هي شخصية السارد في شخصية الكاتب وضمير المتكلم المهيمن على تلك اللغة وتوجيهها، إضافة الى إدماج بعض البنى اللغوية الهجينة من اللهجة العراقية المحلية، وكذلك الغاء تعامله مع التزمين الكتابي للواقع والمراجع في تزامنيتها في نصوصه. إلا أنه تمكن من خلال اسلوبه الذي يرغم القارئ على تتبع اشارته تمكن من خلال اسلوبه الذي يرغم القارئ على تتبع اشاراته اللفظية وايحاءاته الرمزية خاصة في النواحي الدرامية من ايصال رؤيته والتي تبدو متفقة مع رؤية القارئ التي يتوصل اليها ذلك القارئ، عبر استخدام وتعامل ذكي مع الأحداث والشخصيات وكذلك بالنسبة لعملية الاتهام الواضح للدكتاتورية والسلطات المعادية للجمال والحرية وعنفيتها وجرائمها، أي عبر مخاطبة اللب الانساني في القارئ، وإيصاله بالتالي إلى حقائقه الخاصة حول زيف حرية الظاهر المنطوق وبالتالي ادراك اللاشعور البنيوي الذي يؤسسه، والتأكيد على أن نصوصه ليست سطحية الدلالة بقدر ما تمكن حقيقة حاضرها فيها ليس الحاضر الظاهر فيها وانما الباطن غير المرئي في حاضره، وكذلك حقيقة المستقبل ليس المستقبل الباطني اللامرئي وانما الظاهر أمامنا



في نصوصه. وبذلك يمكننا أن نقول بالنسبة لهذه المجموعة وكاتبها، بأن تطور الاساليب يأخذ عادة طريقاً بطيئاً، ومن النادر أن يتمكن كاتب من أن يفرض طريقة جديدة منذ البداية، لكن ومع ذلك يمكن الاحساس بسهولة بأن هناك فجوة بين هذا الكاتب وبين معاصريه، من خلال الاتجاه نحو الواقعية وطريقة فرض قراءة تتابعية ومشاركة القارئ في الحدث كشاهد معه ولكن من الزاوية التي يحددها مسبقاً الكاتب نفسه من خلال رؤيته واسلوبه في العمل.



تنوعات الخطاب
في قصة
ليلة المطر

عبدالكريم يحيى الزيباري

للقاص المبدع عند كل التفاتة قصة، وكلٌ وهلة فكرة، وفي كلٍّ شيء عبرة، ومن واقعةٍ صغيرة تنبع في خياله مئات الحكايات والقصص، سنواته الطويلة ثوبٌ جميل خاطه في دقائقٍ وثوانٍ قصيرة، ودقائقه سنواتٌ طويلة من التأمل والتفكر من خلال تراكم الخبرات والتجارب، وهو يبدع أساليب جديدة للقص، من خلال تغيير الراوي، أو تغيير الإطار، يقول فرانك أوكونور(وهذا ملخص آخر عبارة نقلت إليّ من كاتب آخر ممتاز يكبرني سنّاً، إذ قال لي ليام أوفلاهرتي فيما بعد(إذا كنت تستطيع أنْ تَصفَ دجاجة تعبر الطريق فأنتَ كاتب حقاً)*[1]*، أنا أقول بدوري(إذا كنتَ تستطيع أن تصف شخصاً جلس في مقهى وتناول قدحين من الشاي ثم غادر وتقول له بعد أنْ تقصَّ عليه حكايته هو نفسه وفي النهاية(رفعتَ رأسكَ إلى السماء وكنتَ تبتسم من القلب لهواء المطر البارد:-حقّاً المطر

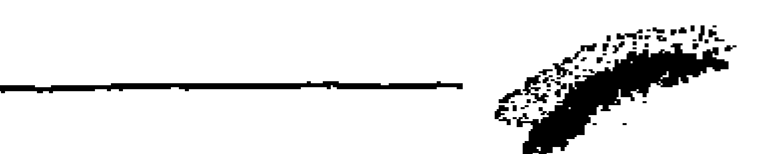
جميل) فأنتَ قاص).

وله عند كل حادثةٍ حكاية، يتأثر بعبق المطر في شوارع المدينة ليبني سرده الخاص بداية من العنوان ثمَّ يتفرَّع ويتشظّى في اتجاهات لا يتوقعها القارئ.

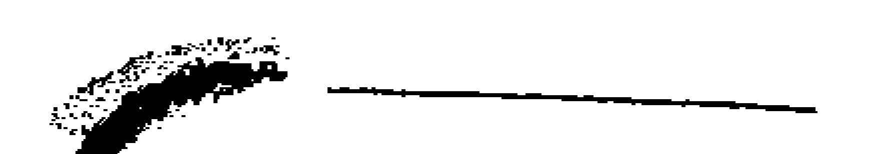
١-خطاب العنوان:

في قصة(ليلة المطر) [2]للقاص حسن سليفاني عنوانها يعبر عنها، لا بل العنوان حدَّدَ إطاراً للقصة وأغلق النص، فعنوان القصة يفتح باباً يؤدي بنا إلى الاقتراب من(الرؤية-الفكرة-الحدث) ومعرفة النتيجة مما يولد شوقاً للبحث عن الأسباب، وكلمة المطر التي ازدانت بال التعريف، جعلت هذه الليلة تتميز عن ليالي أخرى، إنها ليست مجرد(ليلة ماطرة) لكنها(ليلة المطر) المعنيَّة بالذات والتي يعرفها كلٌّ من البطل والقاص وربما يكونان شخصاً واحداً، يعرفها الجميع ربما إلا أنا، ولهذا ابحث هذه الليلة التي جرتْ فيها أحداث هذه الحكاية، أو القصة القصيرة.

والعنوان مؤشرٌ مهم في البحث عن خط سير القاص، فـ (ليلة المطر) عنوان مجازي، ويحمل دلالات عدّة تنبثق من النص خصوصيته، فهو- من حيث البنية- قائم على آلية رومانسية في وصف الطبيعة حيث لا أحد منا يخلو من ذكريات عن المطر وعبقه، والقاص يستخدم العنوان لإحداث أثر دلالي معين، وعليه، سينفعل القارئ وتعمل مخيلته وذاكرته بشكلٍ أنشط وكلمة(ليلة) لها دلالات كثيرة حيث تنام الخلائق وتغفو ثم تصحو بعيداً عن عذابات الشعراء والكتاب الذين يسهرون ويؤرقهم هم الإنسانية وما

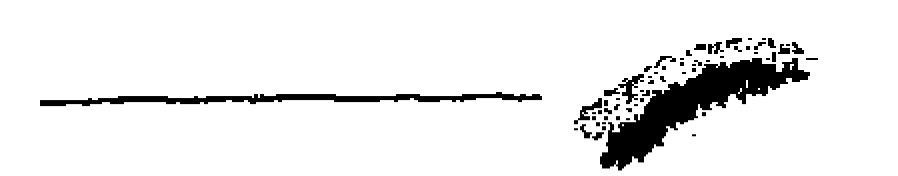


صارت إليه من بلاء ولا إنسانية ويستيقظون وقد أضافوا فكرة جديدة إلى أفكارهم ونصاً جديداً إلى الوجود، فهم يبغون أن يضيفوا شيئاً إلى هذا العالم، وطالما تغنى الشعراء بالليل، رمز القلق والتوتر والسهاد والأرق، وكلمة (المطر) تشير إلى الرحمة النازلة من السماء وفي انعكاس لها إلى الشر الصاعد من البشر، والمطر يندرج كواحدة من أقسام نعمة الله-التي لا تحصى-ورحم الله الرجل الصالح الذي كان إذا أمطرتْ السماء خرج إلى المطر ونزع عنه عمامته لتغسل حبات المطر صلعته، ولمّا سئل عن هذا أجاب:إنَّه قد جاء من عند ربي تواً، لكنَّ الناس في عصر العولمة يطلبون المطر فإذا نزل بهم يفرون منه-كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنفِرَةٌ فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ-، وهكذا فالعنوان دلَّ على فحوى النص، وتجذَّر في بنيته، مشكلاً البؤرة التي تأتي منها النص ونمى، منفتحاً على كثير من دوال تنوعات الخطاب، ما يجعله جديراً بتجنبه إلى عنوان أكثرُ لبساً وغموضاً يستحق حمله وتتويج هامته، وبهذا فالعلاقة بين النص والعنوان وثيقة عهد متبادلة، وقد انعكست دلالة العنوان على المفردات وبنية الصورة الفنية ودلالات الرؤيا والقيم الجمالية، ولكن هل كان هدف القاص من عنوان قصته هو تعيين أو تحديد مضمون النص داخل إطار العنوان؟ أم كان لاجتذاب عدد أكبر من القراء؟ وأظنُّ أنَّ تحقيق الهدف الثاني بالنسبة للأول أقرب إلى الواقع، وهو ما فوته القاص وإذا وَلجْنا إلى متن القصة سنصطدم بهذا السؤال كجلة يستهلُّ بها القاص نصه: (أ هناك أجمل من المطر؟) وليتَ هذا السؤال كان عنواناً للقصة بدون همزة الاستفهام، وهذا العنوان هو أكثر جاذبية من ليلة المطر وهو عنوان شائع استخدامه في النصوص الأدبية...



٢-خطاب السرد:

ثم يَلِجُ خيال القارئ إلى سلسلة من المشاهد القصيرة والواضحة في أسلوب يمتاز بالتركيز وتكثيف المعنى دون أن يكون لتغيير أسلوب القص أدنى تأثير، ومعظم القصص القصيرة التي قرأتها، تنقسم قسمين من ناحية الراوي، فإما ضمير الأنا(غادرتُ-ذهبتُ-أقفلتُ) أو ضمير الغائب بصيغة فعل الماضي(غادرَ-قفلَ-مشطَّ-علّق...) وبدأت مؤخراً المزاوجة بينهما، والمناورة بهما في القصة الواحدة، ويبتدر القاص خطابه القصصي بأسلوبٍ جديد، ضمير الغائب بصيغة فعل المضارع الدال على الحاضر والمتضمن في طياته صيغة الخطاب الإبداعي الذي يخاطب به القاص نفسه، فهو عندما يقول(مشطّت شعرك، مسدّت شاربيك، غادرتَ الغرفة، أقفلتَ الباب، علقت المفتاح في اللوح العتيق...نزلتَ الدرج لم تكن بحاجة إلى فتح الباب فقد كان نصف مفتوح)لكن الإشارة إلى أنَّ الباب نصف مفتوح تغني عن قول أنَّه لم يكن بحاجة إلى فتح الباب لأنه كان ولازال حاجته لفتح الباب قائمة لم تنتفِ لكن كون الباب نصف مفتوح أغناه عن عملية فتح كاملة، ولذا فهو وجده نصف مفتوح فأكمل فتحه، أما صرف الأفعال فقد أدى إلى نصبها وكأنَّه يقول(مشطت-أنت-شعرك-كما أمرتك أو كما أعتدت أن تفعل وكذلك بقية الأفعال-غادرتَ-أنت ...الخ)وتعتبر معظم الأفعال التي استعملها القاص في نصه منصوبة بالصرف والنصب بالصرف كقولهم لا أركب وتمشي ولا أشبع وتجوع فلا أسقط الكناية وهي أنت لأن معناه لا أركب وأنت تمشي ولا أشبع وأنت تجوع فلما أسقط الكناية وهي أنت نصب لأنه مصروف عن جهته وقال الله عز وجل(فلا تهنوا وتدعوا إلى السلم)*[3]*



معناه والله أعلم وأنتم تدعون إلى السلم فلما أسقط أنتم نصب الفعل وكما قال الشاعر:

لا تنه عن خلق وتأتيَ مثله   عارٌ عليك إذا فعلتَ عظيمُ

فنصبَ الفعل تأتي بسبب فقدان أنت وتقدير الكلام و(تأتي أنتَ- عيكَ أنتَ-فعلتَ أنتَ)، وكذلك أفعال القاص لما فقدت أنت نصبها، والراوي استخدم هذه الأفعال لأنَّه يخاطب بطله في هذه القصة، ويخبره بما كان منه، ويقول القاص(سحبتَ نفساً عميقاً من هواء المطر) ليس وقت نزول المطر كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بل الهواء المنبعث من الجو بعد توقف المطر، وكرر القاص مصطلح هواء المطر في خاتمة القصة(وكنتَ تبتسم لهواء المطر البارد: حقا المطر جميل)وهو يقصد هواء الجو الماطر، كما يقول قباني(وبرغم الجوِّ الماطر والإعصار) فالمطر ليس له هواء خاصٌ به، وإن كان له فليس ذاك الذي قصده القاص، بل قصد الهواء العذب والنقي بعد توقف المطر والخالي من الأتربة والغبار، ولكن للجو هواء فيقال هواء الجو كما قال الشاعر إمرؤ القيس:

ويلُمها في هواء الجو طالبة   ولا كهذا الذي في الأرض مطلوب

وقول الشاعر أبن دراج القسطلي:

حَفَرْتَ لَهُمْ فِي يَوْمٍ قَبْرَةً بالقَنا   قُبوراً هَواءُ الجَوِّ مِنهنَّ ملآنُ

٣-خطاب تيارات الوعي:

ويستمرُّ في سرده على هذه الطريقة إلى أنْ ينقطعَ البث المباشر ليبدأ مونولوج داخلي من الماضي القريب قبل أن يبدأ البطل رحلته، وهو يمهِّد



للمونولوج، بنفس الصيغة السابقة التي ابتدأ بها القصة(وضعتَ يديك في جيبي البنطلون الوحيد الذي جلبتَه معك)أمَّا المونولوج فهو عبارة عن حوار من جملتين اثنتين فقط:

(-خُذْ الجوزي أيضاً، قد تحتاجه.

-هذا يكفي، لنْ أتأخرٌ كثيراً)

ويعود مباشرةً إلى أسلوبه(سُرتَ خطوات في الوحل) واعتمد القاص على إنعاش المخيلة بمونولوج تيار الوعي لمرتين منفصلتين داخل نص القصة في حوار يتجه نحو الماضي، في الأولى إمرأة-زوجته ربما- تحاوره حول حقيبة سفره(وضعتَ يديكَ في جيبي بنطلونكَ الوحيد الذي جلبته معك.(انقطاع البث المباشر وبداية للمونولوج الأول)

-خذ الجوزي أيضاً قد تحتاجه.

-هذا يكفي، لن أتأخر كثيراً.)

والمونولوج الثاني يبدأ بمحاورة امرأة قد تكون غيرها أو نفسها:

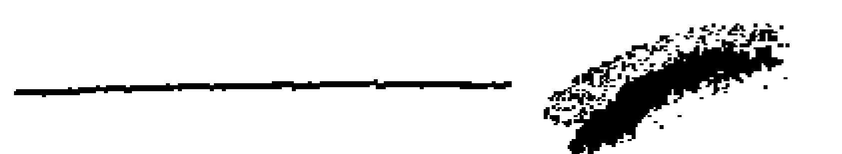
(-يا لكَ من مُحبٍّ للشاي!!

-ولكِ أيضاً يا حلوتي)

٤-خطاب ميول القاص:

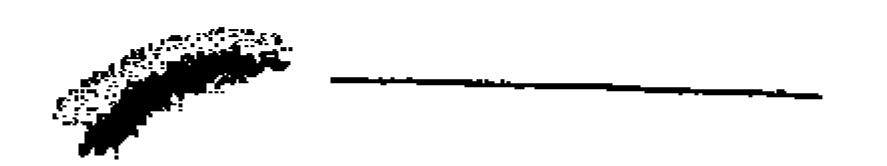
نستنتج أنَّ قصة القاص(ليلة المطر) هي بالأصل تعبير عن ميول شخصية للقاص، تتفاعل مع القارىء من جانبين اثنين:

الأول من جانب عملية السرد: ميل القاص الشديد إلى تيار الوعي وهو يعتمد السقوط الحر للأفكار وربط الماضي بالحاضر، وتداخل الوعي مع



اللاوعي وبهذه الطريقة يصل القاص بقارئه إلى أعماق كل شخصية يتناولها، وهي بالتالي تمنح القارئ معرفة مرتبطة بالواقعة والحدث لا يحصل عليها من طرق السرد التقليدية، والذكريات التي تتخلل نصوصه كما في تيار وعي زوج عاليا في قصة(خبز محلى بالسكر) لكن مونولوج تيار الوعي في قصة (ليلة المطر) وكان الأول في قصة خبز حلى بالسكر سلبياً محفزاً للحزن والقعود والتثبيط والثاني في(ليلة المطر)إيجابياً سعيداً مستنفراً مشاعر السعادة والفرح والحب والحنان من المرأة التي كانت تهتم به والذي افتقده الرجل في رحلته، كتب القاص رواية تعتمد كلياً على تيار الوعي وطريقة تيار الوعي طريقة جديدة في السرد ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين.

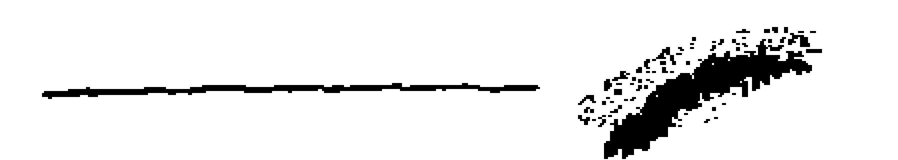
الثاني من جانب الميول الشخصية: فالقاص يحب هواء الجو الماطر، يميل إلى التفاؤل والبياض والهدوء والنقاء ويشمئز من السواد والظلم والظلام ويكره التدخل السافر في حياة الآخرين وتعكير صفوهم وخاصةً من الرجال الذين من المفروض بهم أنْ يحموا هذه الحريات لا أنْ ينتهكوها، فالشخص الذي سأله كان شرطياً، لأنَّ سيارات الشرطة زمن كتابة القصة كانت سوداء اللون كأفعالها دوماً، ميله الشديد إلى واقعية جديدة تختلف عن الواقع الذي يراه جميع الناس ويدركه من النظرة الأولى، من حيث استخدام القاص أسلوباً جديداً في التعبير، وهي صيغة مخاطبة القاص للبطل أو مخاطبته لنفسه من خلال الأفعال(غَادرتَ-أقفلتْ..الخ)وترافقت هذه الصيغة مع انسيابية القص التي يلتزم بها القاص ويضعها نُصبَ عينيه.



من هذين الجانبين يحصل القارئ على صورة أوضح بسيطة وخالية من التعقيد في نص مختصر ولغة مكثفة اعتمدت على مونولوج تيار الوعي الاسترجاعي والمشهد السينمائي الذي ينعش الصورة وإعطاء حزمة من الضوء ومعلومات أوسع عن البطل بإعطاء تفاصيل عن ماضيه.

ه-خطاب التنويه والإشارة غير المباشرة:

العبدُ يُقرعُ بالعصا والحرُّ تكفيه الإشارة، الإيماءة تغنيه عن العبارة، فالحر لا يقول إلا الحق والعبد ينساق وراء سيده إمَّعة، ولقول الحق لذة لا تدانيها لذة، والقاص يلمِّح ولا يصرح، يُلَوِّح لنا للولوج في متاهات لا يرشدنا للخروج منها، فذلك المندَّس الفضولي الذي يعكر صفو بطل القصة، وهو يمثل السلطة التي تتقاطع مع ما للمعرفة من سلطة كما يقول ميشيل فوكو، وفي اللحظة الشاعرية يتسلل ليخلخل هدوء النص وهدوء البطل في بجاحته وتدخله السافر في حرية الآخرين ويقابله هدوء البطل المتمثل في نأيه عن الصخب والعنف وردود الأفعال الآنية غير المدروسة ,والذي اختزلَ غضب المعتدي، وهذا المشهد العفوي يعكس صورة حقيقية بسيطة عن حياة الإنسان بما يحمله من تباين سلوكياته ورغباته في السيطرة والاستحواذ على الآخرين بسبب اعتقاده الراسخ من أنَّه مركز لهذا الكون، بسبب من اختلاف هموم الشخصين حيث الأول(لم يقدر أن يتمالك نفسه وبانفعالٍ صارخ خرج من السيارة وقصدكَ وقالَ لكَ بصوتٍ جاف:-على مَنْ تضحك؟)ولو اختصر الوصف قائلاً(لم يتمالك نفسه)بدون ذكر للقدرة، همومٌ مختلفة تتفاعل في اللا وعي وتنجح في حشد هذه الرؤى الإنسانية



المكتظة بطاقات انفعالية، ثم يستمر الحوار الذي يظهر التدخل السافر في شؤون الآخرين: (-وهل أعرفك لكي أضحك عليك

-وهل هناك في هذه المدينة من لا يعرفني؟

-لكنني لستُ من هذه المدينة.)

هنا للتقريب وهناك للتبعيد، وهذه للإشارة إلى الشيء الحاضر المعين بالذات، لذا كان من الأجمل الاقتصار على واحدةٍ منهما (هناك-هذه) في جملة (وهل هناك في هذه المدينة من لا يعرفني؟). لتصير (هل هناك في المدينة من لا يعرفني) أو (هل في هذه المدينة من لا يعرفني).

٦-خطاب الغربة:

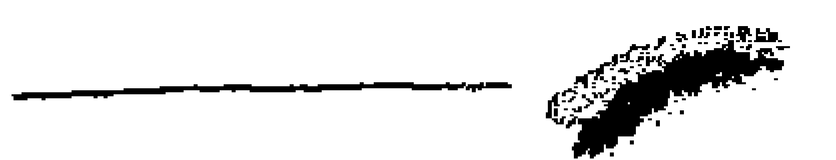
مشهد اغتراب البطل في عالم ذو تحولات سريعة، ويخفي القاص قلقه من بعض المظاهر الاجتماعية البالية خلف هذه المشاهد التي كتبها في سياقات تصويرية اختبأت وراءها ماهية البطل المتفاءل من فرط سيطرة تيار الوعي، ومونولوج القاص هو من النوع غير المباشر، والذي لا يكتشفه القارئ بسهولة لأنَّ القاص يخاطب نفسه (غادرتَ-أنتَ-أقفلتَ-أنتَ) وهكذا ويفترض القاص بالقارئ المخاطب أنَّه يعرف كل شيء، فالمرء عندما يتكلم مع نفسه تغنيه بعض الإشارات المختصرة عن كثير الكلام والإيضاحات لأنَّه يفترض به المعرفة، فهوَ يتذكر الحوار الذي جرى بينه وبين تلك المرأة للمرتين ويعرف بالتأكيد من تكون لكن القارئ غير المخاطب لا يعرف على وجه الدقة من تكون المرأة وبالتالي ستنتعش مخيلته بأخذ فرص أكبر في تخيلها كنهها ومواصفاتها، وشخصية البطل تتوضح بصورة



واضحة من خلال حواره المتعاطف والهادئ مع المرأة التي تهتم به، وبالتالي هو أيضاً يتذكرها في غربته، والبطل يخاطب عائلته أيضاً بود حقيقي حين يقول(وصلتَ إلى جثث التلفونات المتراصة وددتَ أن تسمع صوتَ أطفالك، لكنَّكَ تذكرتَ أنَّ دراهمك قد نفذت..مرةً أخرى ضحكتَ، رفعتَ رأسك إلى السماء القاتمة وكنتَ تبتسم من القلب لهواء المطر البارد) اعتقدتُ لو ذكر الهواء بدون الإضافة إلى المطر لأنَّ المطر لا بد كان قد توقف وإن لم يتوقف فالإشارة للهواء كافية، ولكن منْ هذا الذي يضحك ودراهمه قد نفذت لو لم يملك من الحكمة ما ينير بصيرته ويريه المستقبل المشرق؟ ومن هذا الذي يريد أن يكلم عائلته فيفشل لأي سببٍ كان ثم يضحك ويبتسم من قلبه؟.

٧-خطاب الألوان:

يعتبر الأساس الوحيد لصياغة الشكل الخارجي بصورة جمالية متكاملة في ذهن القارئ، أو المتلقي، فالمشاهد لنص مسرحي أو مشهد سينمائي مظلم، تدور أحداثه في ليلةٍ ليلاء، لا يتعرف على لون الجدار ولا لون الوجه ولا ألوان أخرى تنعكس في ذهن المتلقي لتمنحه صورة أفضل، سيختلف نشاط مخيلته عن الذي يشاهد فلماً متنوعاً في مشاهده بين الطبيعة الساحرة، وبين الألوان الزاهية(أثاث-ملابس-وجوه-) أي شيء آخر مهما كان فلا بدَّ أن يرتدي لوناً ما بحسب وظيفته، ويتغير استخدام اللون تبعًا لتغيرات الشكل الخارجي للنص، وللألوان حقائق خاصة تعكسها في الأخيلة، لكل مكان لون خاص ولكل زمان لونه الخاص فالأشياء الجديدة تلمع والقديمة تبهت ألوانها، وللألوان أثرها النفسي، وهي في كل مكان



فأينما التفت ستصدم بلون معين وهو دال له دلالة خاصة بحسب الرائي والناظر والمبصر، فاللون الأخضر الطبيعي يبعث هدوء الأعصاب كما كشفت تجارب علماء النفس، ويقول علماء الدين بأنّه لون الجنة، والفلاح يراه دليلاً على خصوبة العام الزراعي، ولقد أثبتت أبحاث الدكتور فريلنينج النفسية ببافاريا الشمالية والذي يعتبر أشهر طبيب نفساني في العالم يستخدم الألوان في العلاج إن اللون الأخضر يهدئ ضربات القلب، ويساعد على تحسين الدورة الدموية، وقد قام في أحد تجاربه بطلاء جدران بع ض المصانع التي تستخدم آلات شديدة الضجيج فتبين إن العمال كفوا عن الشكوى من الضجيج بسبب تأثير اللون الأخضر المحيط بهم.

مزج القاص بين اللونين الأبيض والأصفر (وصلتَ الشارع المزدان بالكاشي الأصفر والأبيض)واللون الأبيض يبعث مشاعر النقاء والوفاء والإخلاص والأصالة، والأبيض تزدان به العرائس في حفلات الزفاف باعتباره رمز العذرية والطهارة ، وتطلى بهِ جدران المستشفيات ويرتديه الأطباء ومعاونيهم، ويكفن به الميت كدالة على حسن الخاتمة،

فالأبيض هو الأصل، والأصفر هو الدخيل الغريب المندس في مكانٍ لا ينتمي إليه، ولا يحبه ولا يحترم أهله بل يحتقرهم ويسلبهم حقوقهم وحرياتهم، فقد كانت الأرض تحتوي اللونين الأبيض والأصفر، يعتبر اللون الأصفر ينتج من مزج الأحمر مع الأخضر، والأصفر الصارخ يدل على الغرور والكبرياء، أما في لون بشرة إنسان يثير إحساساً بالمرض أو الخوف أو لون أوراقٍ شجرة في الخريف يثير إحساسا بالموت، والفناء، وفي لون رمال الصحراء يثير الإحساس بالقحط والجفاف، وفي الغلاف الجوي يثير شعوراً



بالقلق من اقتراب عاصفة هوجاء.

(وضعتَ يديك في جيبي البنطلون الوحيد الذي جلبته معك:

-خذ الجوزي أيضاً، قد تحتاجه.

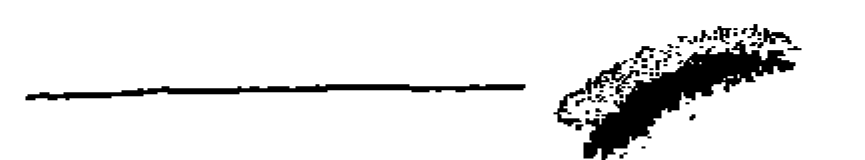
-هذا يكفي لن أتأخر كثيراً.)

لم يجلب معه البنطلون الجوزي، رغم أنَّها قد هيأته له، فهو لا يحب اللون القاتم، فهو رجلٌ محايد يحب الهدوء والحرية كاللون الرمادي الموصوف بالحياد، لكنَّ الجوزي لون التطرف والمغالاة والانحياز، اللون الجوزي هنا دال، ومدلوله الجو السياسي المكفهر القاتم آنذاك، وموت الحياة الجميلة ولكن بطل القصة متفائل ويرى مستقبلا ناصعا قادما لذا فهو يرفض الانحياز، يرفض أن يكون إمَّعة، حيث سار الناس سار ورائهم، يبتسم لهواء المطر المنعش، وفي الحقيقة القاص هو الذي يبتسم ابتسامته المفعمة بالأمل الذي لم يفقده طيلة حياته ولا يزال يحلم بمستقبل أفضل لشعبه فيعمل ماكنته وينشطها ليبدع أدباً وفناً يُودِعُ فيه رؤيته المتفائلة.

ثمَّ تنتقل فرشاة القاص إلى اللون الأسود (ثمة سيارة سوداء كانت تقطع الشارع) (وقفت السيارة السوداء قبالتك)، والقاص استخدم اللون الأسود كدالة على ذلك الشرطي المندَّس، الشرطي أو رجل السلطة الغريب الذي لا ينتمي إلى أهالي المنطقة، هو دخيل على المنطقة وهو تعبير عن هضم أبسط الحقوق الإنسانية وضياع حقوق المواطنة.

(نظرتَ إلى وجهه الأسمر وضحكت ثانية من الأعماق ,ولم تجبه)

واللون الأسمر دلالة للأغراب الذين كانوا يتحكمون فينا ولنقا التعريب في كردستان السياسة الحقيرة للبعث. (نظرتَ إلى وجهه الأسمر



وضحكت ثانية من الأعماق ,ولم تجبه)

واللون الأسود يعني الظلام والظلام ظلم وبغي، فعندما يغيب الضوء(الحق) عن مكانٍ ما ينتج اللون الأسود (الظلام-الظلم)وللون الأسود دلالات أخرى فهو يدلُّ على الخزي والعار وعلى الكسوف والحزن والمآتم والمناسبات الحزينة لذا فهو باعثٌ لمشاعر التشاؤم في النفس، لكن بفضله علمنا قيمة الضوء، ولولاه لما تلألأت النجوم والكواكب في صفحة السماء المظلمة.

*[1]*فرانك أوكونور-الصوت المنفرد-ترجمة الدكتور محمود الربيعي-دار الكاتب العربي-الجمهورية العربية المتحدة-١٩٦٩-ص, ٥٥

*[2]*قصص من بلاد النرجس-حسن سليفاني-مطبعة هوار-دهوك-ط٢-٢٠٠٥-ص,٦٩

*[3]*سورة محمد-٣٥-



قراءة تحليلية في بانوراما

(انور محمد طاهر) القصصية

عبدالخالق سلطان



بانوراما (انور محمد طاهر) من الاشكال الفنية الحديثة والجديدة للرواية القصيرة ، وهي محاولة ابداعية اكثر من كونها رواية تقليدية ، لانها ابتعدت عن السرد الممل والوصف الدقيق والطويل للشخصيات والمكان والزمان لانها ركزت على المحتوى ?الفكرة ?وهذا لايعني انها اهملت الشخصيات بل اهتمت بالجانب النفسي والشعوري لدى البطل اكثر من اهتمامها بالمظهر الخارجي الى درجة انك لاتعرف شكل البطل ولاملامحة حيث لايلتفت القاص الى كل ذلك من البداية اليالنهاية (١) وعمد الى ذلك اراد من البطل ان يمثل كافة فئات الشعب لان القضية التي تناولها هي قضية شعب وليست قضية شخص واحد.... فقد تناول القاص حدثاً مهماً مر على شعبنا وهي نكسة ١٩٧٥ وما جرفته من ويلات وآهات على الانسان الكوردي انذاك ويبدأ رواية ?البانورامية ?باليوم الذي حدثت فيه

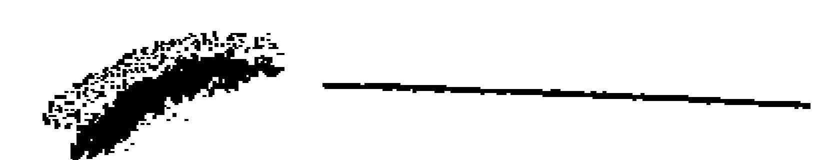
النكسة وفقد الشعب بعدها كل طموحاته وآماله ، وينتقل بعد ذلك الى وصف احوال الناس والرعب الذي دب في اوصالهم والقرارات التي صدرت من مؤتمر الجزائر وكانت بمثابة الصاعقة التي هزت كيانهم وحطمت امالهم في الحياة ، وينتقل بعد ذلك من خلال لوحاته القصصية الى وصف طريق الهروب وعبور نقطة الحدود الوحيدة وسط الثلوج والرياح الباردة التي كانت تنزل عليهم مثل القنابل (١) ويمضي القاص في روايته ويصف لنا كيف ولماذا تشرد هذا الشعب المكين الذي لاذنب له سوى المناداة بحقه ويصل الناس الى الطرف الاخر ويدخلون اراضي دولة اخرى- ايران ?ويقيمون في المخيمات كل الناس معاً وتستمر الحياة هناك الناس يتجرعون الالم بجانب الامل الى ان يصدر قرار العفو وهناك ينقسم الناس الى قسمين: قسم مؤيد لفكرة العودة وقسم يرى في العودة ذلاً واهاناً وجبناً..... ويتوقف القص عند هذه النقطة- نقطة الانقسام- ويترك القاريء والزمن يحديدان اي الفريقين على حق وربما كان الاثنان على حق...

لقد كتب الكثير حول انتكاسة الكورد سنة ١٩٧٥، وتأتي محاولة القاص(انور محمد طاهر)(١) في (محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس)(٢). تجسيداً لتلك الثورة التي دامت اربعة عشر عاماً وكان نتيجتها تشريد الالاف من الناس.

ونجد القاص يستخدم شكل البانوراما في صياغة قصته.... وتتألف بانوراماه اربع عشرة لوحة قصصية معنونة يوظفها القاص بمهارة ودقة في خدمة موضوع قصته التي تدور احداثها حول الثورة والنكسة والتشرد الى دولة مجاورة....



وعندما نطالع هذه البانوراما فأننا نجد انفسنا اما العديد من الاساليب والتكتيكات الفنية سواء من ناحية الشكل او المضمون او التعبير، فنلاحظ في البداية انه يضعنا امام حشد هائل من الرموز الموحية نظراً للظروف التي كتبت فيها. ونلاحظه يستخدم التاريخ والاسطورة والمكان والتكتيكات الحديثة للقصة مثل قضايا- الفلاش باك- والتداعيات ويوظف كل هذا في خدمة قصته. وشيء اخر بارز في هذه البانوراما القصصية وهو التعامل المعاصر مع الزمن حيث يتعامل القاص مع الزمن بشكل فني بارع كونه يبتعد عن المدلولات الرقمية مثل السنوات والايام والشهور فهو يتعامل مع الزمن بتكتيك فني ويوظف الحركة والانتقال من مكان الى اخر في تعامله مع الزمن الذي يجري دون ان يحس به القارئ فالزمن موجود في ذهن القاص منذ اللحظة الاولى الى الاخيرة. ومن الخطوط البارزة والتي تعامل معها القاص باساليب وصيغ فنية جيدة هي الابعاد الفلسفية التي استندت عليها جميع اللوحات وهي ابعاد متشابكة ومتناقضة في احيان ولكنها كلها لا تخرج من اطار الطرح والمعالجة القومية للقضية الكوردية.. ولكي تتضح لنا هذه الامور بدقة دعونا ندخل الى هذه البانوراما ونطالع قصصها حسب تسلسلها ونلمس جماليتها في التعبير واساليبها الفنية. يبدأ القاص البانوراما بلوحة(محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس) في هذه اللوحة التي هي بمثابة استهلال وبداية والبداية يجب ان تكون قوية ومؤثرة في اي عمل ادبي لانه كما يقول باسكال: (ان اخر شيء تجده عندما تؤلف كتاباً هو ان تعرف الشيء الذي يجب وضعة)(٣) لذلك اختارالقاص اللحظة الزمنية التي تفقد معناها الزمني ويعيش فيها الانسان

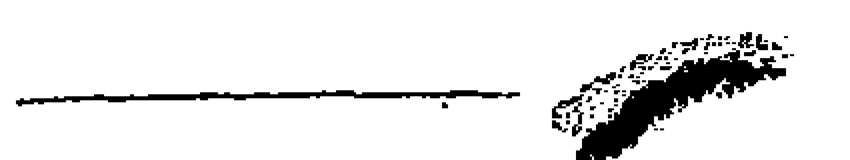


بين حالتي الشعور واللاشعور والتصديق وعدم التصديق، تلك اللحظة التي تنهارفيها الامال وتتحطم الاحلام ويعيش الانسان فيها كالفراش المبثوث. فالقاص اختار اللحظة الرهيبة التي صعقت فيها الثورة الكوردية التي كان يغدونها بارواحهم ودمائهم طيلة اربعة عشرعاماً فاذا بها صارت بين عشية وضحاها كومة رماد.....!!

ان هذه اللحظة اعطت البانوراما بداية قوية ولكن من الصعوبة الامساك بمثل هذه اللحظات لكونها مجرد من القوالب الزمنية المتعارف عليها لذا لجأ القاص الى وصف ما نجم عنها ورسم لنا عالة الفزع والتعجب اللتين ظهرتا بين الناس من خلال طرح الاسئلة كيف حدثت؟ ولماذا ؟ ومتى ؟ هذه الاسئلة التي عكست لنا الحالة الفوضية التي كان الناس يعيشون فيها ومحاولتهم في ايجاد ولو بصيص من الامل... كل هذه الاشياء التي طرحها في هذه اللوحة هي محاولة لتجسيد تلك اللحظة التاريخية.

وقد ابدع القاص في اختياره لهذه اللوحة كمستهل للبانوراما لانها قد طرحت ابعاد القضية الاساسية التي يعرضها القاص وذلك لان جميع القصص التالية تتناول موضوعاً يرتبط بهذ القصة المستهلة وهذا من ضمن مقومات الاعمال الفنية الطويلة نسبياً التي تحتاج الى المقدمات فالمقدمة او الاستهلال كما يقول ارسطو: ما من شيء يحدث فيها الا وله نواة في الاستهلال)(٤).

وياتي القاص في اللوحة التالية(المدينة في حالتها الاولى)(٥) وفيها يلجأ الى التقنيات الفنية فيجعل المدينة رمزاً لكوردستان وذلك للاوصاف التي ينعتها- المدينة- بها فيقول(من جميع الجهات نصبت الجبال والتلال



انفسها كدروع لحماية المدينة من الوحوش والحيتان الفضائية)(٦)، وفي هذه القصة يوظف القاص التاريخ- تاريخ المدينة- كعامل مساعد في اظهار بعض المفاهيم الفكرية ويبين الجذور التي قامت عليها الثورة.. ومن خلال وصف طبقات الناس التي تعيش في المدينة يعرض لنا القاص ويجسد الابعاد والخلفيات التاريخية التي قامت عليها الثورة ... فهذه اللمسات الفنية في التعبير والوصف دليل على مهارة القاص في صياغة القصص القصيرة.....

وفي (المدينة في حالتها الثانية)(٧) يبتعد عن القاص عن ذكر الاوصاف الخارجية للمدينة ويصيب كل قوته في وصف وتجسيد الفاجعة التي اصابت الناس وتركتهم في هرج ومرج عاجزين عن التفكير ويتحركون بلا وعي منهم مثل الاسماك(الدايخة) لا حديث لهم غير حديث الشاب- الثورة- المهضومة...!!

واللمسة الفنية البارعة التي تجدر الاشارة اليها هي محاولة توظيف المدينة وحركة الناس وعدم استقراهم في تجسيم القلق الذي احاط بالناس ازاء المصير المجهول.. كما نا في هذه القصة لمحة فنية من خلال وصف بكاء الرجال الذين كانوا يلعبون بالحديد والنار من قبل، حيث ان القاص اراد من خلال هذا الوصف تصوير مدى الحزن والالم الذي فاق وتجاوز مصيبة فقدان الابن او الاب فهو حزن عميق يبكي لاجله اشداء الرجال وهل هناك اثمن سيء من تراب الوطن كي يحزنوا عليه ويبكوا لاجله.... فهذا البكاء الذي رسمه القاص على وجوه الرجال ماهو الا تكتيك فني لتجسيد الحزن العميق..

وفي(بيت منعزل) يلجأ القاص من خلاله الى وصف مرحلة تالية من مراحل الثورة، ويصف لنا البيت من الداخل والخارج وكيف كان الناس- الثوار- يجتمعون فيه ويناضلون، واليوم يجتمع فيه الناس ويسردون قصة(العمة عدلة) التي لم توفق في زيجاتها الثلاثة ويقارنون حظهم التعيس بحظها العاثر.....

الشيء الملفت للنظر في هذه اللوحة هو التوظيف الجيد للبيت المنعزل في سبيل تجسيم الابعاد التاريخية للقضية، والتوظيف البارع للاسطورة- اسطورة العمة عدالة- في تصوير حظهم العاثر وقدرهم الغاضب.

وفي لوحة(الساعة)(٩) تكنيك فني معبر خلال لقطة- فلاش باك- حيث يستعيد البطل ماضيه عبر تلك الساعة التي ذكرته بساعتهم المنزلية العتيقة التي كان والده شديد التعلق بها.... وهذا التعامل مع الزمن بطريقة(الفلاش باك)كثيراً ما يلجأ اليها كتاب القصة حينما يريدون التحدث او التعامل مع جذور القضية ويثير القاص في هذه اللوحة قضية مهمة ويعرضها بشكل جزئي وهي الصراع بين الجيل القديم المتشبث بما لديه والجيل الجديد الذي يرفض كل قديم... ويستخدم القاص الساعة كرمز موحي ليجسد من خلالها الثورة الممتدة في أعماق الانسان الكوردي ةالتي صارت تلازمه مثل ايامه ولحظات حياته لا يستطيع الفكاك عنها حتى صارت الثورة هي الزمن والزمن هو الثورة او كما يقال : وجهان لعملة واحدة .

ومن خلال لوحة (خورشيد) (١٠) يريد القاص تجسيد بعض النكبات الداخلية التي تعرض لها صف الشعب الكوردي في ذلك الوقت

وذلك من خلال وصفه الدقيق لموقف الثوار القدماء الذين قضوا جل حياتهم في الجبال، ويجري لنا مقارنة بينهم ?حيث ان خورشيد واحد منهم ?وبين الذين التحقوا بالثورة عند نجاحها لاغراض خاصة ..... ويجسد لنا القاص خلال شخصية خورشيد مدى الامانة والاخلاص والثبات على المبدأ الذي يحملونه تجاه وطنهم حيث يقول احدهم :

(والله ياعم خورشيد سنبقى نحن القدماء لوحدنا ، وسوف يتركنا المثقفون واصحاب الافكار مرة اخرى (١١) والمقصود بالمثقفين واصحاب الافكار الذين تخلوا عن الثورة في محنتها ولم يبق حولها غير رجال امثال العم خورشيد .

وهكذا يمضي القاص ليجسد لنا قيام الثورة بدورها في تميز الانسان المخلص من الانسان الخبيث الذي يستجيب لكل من تقع بيده عصا السلطة (!!) وذلك من خلال شخصية العم خورشيد النضالة .

وفي لوحة (يوم شتائي) (١٢) يحاول القاص اظها ر الرأي العام العالمي تجاه القضية الكوردية وذلك من خلال تصوير اولئك الاطفال التعساء الذين يموتون بين كتل الثلوج القارصة .

فيقوم القاص بتعرية الانسانية العالمية ويمزق القناع الذي اخفت به معالمها الوحشية فيقول (انسانية اليوم كغول يريد ابتلاع كل اولئك الاطفال !..(١٤))

ولقد جسد لنا القاص مشاعر الندم والحسرة التي لازمت الناس في ذلك الوقت لانهم خدعوا من قبل الجميع وغَدر بهم على طاولة الانسانية العالمية ، فيقول مصوراً ذلك : (عرف انه منذ سنوات اسير لبعض الافكار

التي اوصلته الى ما هو عليه من ذل)(١٦) .

وقد نرى لوحة (الكلب)(١٧) دخيلة على متن البانوراما ولكن لو تأملنا في اللوحة السابقة لها والتي تأتي بعدها وفكرنا في الزمن وصلت اليه البانوراما ومكان وجود البطل وهي نقطة الحدود حيث الافتراق عن الاهل والذكريات وتراب الوطن والمعلوم ان الانسان في لحظات الفراق عن شيء يستعيد بعض ما كان بينهما وهذه اللوحة (الكلب) ما هي الا تشخيص لهذه الحلة نفسية فهي بمثابة منولوج داخلي يستعيد البطل من خلالها بعض الذكريات التي تعلقت في ذهنة عن وطنه وهي ذكريات مليئة بالخوف والرعب والكوابيس ، فالكلب الذي يلازم البطل كظلة في هذه اللوحة ما هو الا معادل موضوع جسد فيه مرارة الواقع الذي كانوا فيه يعيشون .... وتجسيد لشخصية ازلام النظام الدكتاتوري .

وفي لوحة (الطريق) يقوم القاص بتصوير حالة التردد الذي اصاب الناس عندما وصلوا الى نقطة الحدود فهي تمثيل عندهم نقطة الافتراق عن اشياء كثيرة اهمها الثورة والنضال فهل سيتخلون عنها ام ماذا !؟ فيقول القاص واصفاً ذلك من خلال توظيفه لاسطورة ميرزا محمد :(مرة اخرى يصل ميرزا محمد الى مفترق الطرق : طريق العودة ، وطريق اللاعودة ، وطريق العودة واللاعودة ، فيختار طريق اللاعودة)(١٨) .

وهذا القرار المصيري الذي يأخذه ما هو الانتيجة ارتباط بحمله القديم:

(لكن حلمي هو ذاته الا وهو اذكاء الحجر الذي يقع تحت الرماد فتتحول الى نار مرة اخرى (٢١) .

ونقطة اخرى قد ابدع القاص في وضعها وهي تجسيم الزمن من خلال

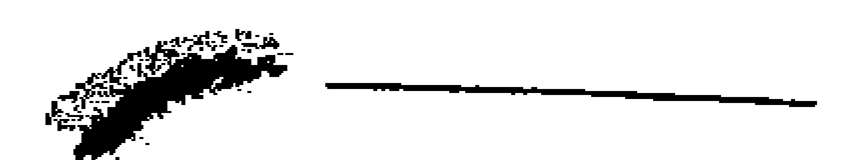
الرجل العجوز الجالس بجانب وقد دمج القاص بين مقياس الزمن- الساعة - وشيء واقع تحت تأثير الزمن ?العجوز- وهذا الدمج يعطي القصة ابعاداً واسعة واعماقاً طويلة .....

وفي لوحة (المخيم) (٢٢) يحاول القاص تجسيم مرحلة اخرى من مراحل التي مرت الثورة المهضومة وذلك خلال تشخيص بعض المشاكل التي ألمت بالناس آنذاك مثل مشكلة فقدان القيادة الحكمية حيث يقول على لسان احدهم :

(الظاهر انه لايوجد من يخرج الناس من هذا الحيص بيض كما كان)(٢٣) ومع مضي الزمن ووصول الناس الى المخيم ظهرت حقيقة المؤامرة ولكن بعد ماذا ؟ بعدها اصابهم التعب واغلقت عليهم جميع المنافذ (ماذا نفعل؟ لم يبق لنا ملجأ ؟!)(٢٤)

وقد ابدع القاص في رسم هذه الفترة الزمنية واسطاع ان يبين لنا مدى حساسية الوضع وحرج الموقف من خلال الهمسات الصادرة من افواه الناس والحوارات الجميلة والموجزة التي كونها القاص .

وفي لوحة (المدرسة) (٢٥) يحاول القاص ان يجسد لنا العديد من القضايا اهمها وحدة الصف الكوردي والاستمرار في الحياة والحفاظ على التقاليد الموروثة ومن خلال حادثة موت (حجي ابراهيم)تتجسد لنا هذه المعاني كلها ، ويوظف هذه الحادثة المأساوية في اظهار الابعاد الفلسفية للقضية العامة التي يحاول القاص تجسيدها عبر هذه البانوراما الطويلة وذلك عندما يقول في نهاية القصة (يالها من موتة مهمومة)(٢٦) لانها كانت في بلاد غريبة ومرة اخرى يستطيع القاص باقتدار ان يتجاوز مرحلة

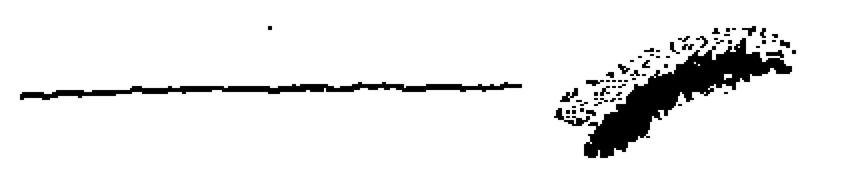


زمنية اخرى دون ذكر الارقام الزمنية والحسابات الوقتية .....

وتأتي لوحة (شرين و فه رهاد) (٢٧) كمحاولة لتجسيم استمرارية الحياة من خلال سرد احداث قصة الحب التي تنشأ بين في ريعان العمر، وفي هذه القصة يوظف القاص اسطورة (فرهاد وشرين) وهي الاسطورة المشهورة في اوساط المجتمع الكوردي ويعدها البعض من اقوى اساطير العشق ، لانها احتوت في مضمونها على التحدي والمناضلة حيث يناضل فرهاد من اجل الوصول الى حبيته - شرين - ويحاول خرق الجبل حتى اخر الرمق .. ويأتي القاص ويوظف الاسطورة وفي هذا الموضوع من البانوراما كي يظهر لنا مدى ارتباط الناس بارضهم وان الحياة عبارة عن يساعد في اغلب الاحيان في التغلب على المآسي والبدء من جديد رغم الدمار والرماد الذي يولد من الموت والهزيمة .....

وفي هذه اللوحة نلاحظ ان القاص قد تعامل مع جذور القضية الاساسية وهي كون الشعب الكوردي سيبقى حياً مهماً صادفته الويلات والنكبات ، وهذه رؤية مستقبلية آمن الكاتب بها منذ ذلك الوقت ...... وفي هذه اللوحة ايضاً نلاحظ التعامل الفني للقاص مع الزمن حيث يجرده من الارقام والحسابات.

ويحاول القاص في اللوحة(العودة) (٢٨) ان يجسد لنا عمق الشق الذي تكون بين سكان المخيم حيث انه بعدما انكشفت كل الاشياء المستورة من خيوط المكيدة التي دبرت لهذا الشعب انقسم الناس الى صفين قسم مؤيد للعودة ولا يرى مبرراً لوجدوهم في المخيم وقسم آثر البقاء على العودة الى السلطة التي غدرت بهم.



ويحاول القاص تشخيص العمق الذي وصلت اليه المشكلة حينما يقول(هذه الوحدة والشعارات التي قيلت منذ اربعة عشر عاماً ذهبت مع الرياح وغسلتها الامطار، وكأنها لم تكن)(٢٩) وكان تأثير هذا الانشقاق عميقاً وبعيداً امتد لسنوات طويلة بعد ذلك.

ويعزى القاص اسباب المشكلة الى سبب رئيسي وحيد وهو فقدان القيادة حينما يقول(لا عمي، السبب يكمن في أننا بقينا بدون رأس مدبر)(٣٠).

وبتشخيص هذه المشكلة يبتعد القاص من اشكالية الزمن، في طياتها.

وفي المرحلة(سليم كوزي)(٣١) يلجأ القاص الى استخدام اسلوب التلميح والرمز حيث ان(سليم كوزي) يرمز الى الحركة الكوردية المشلولة والتي دامت لاكثر من اربعة عشر عاماً آنذاك.

ومن خلال لوحة(سليم موزي) يستعرض القاص وجهة نظر كل من الباقين في المنفى- المخيم- حيث يبين وجهة نظرهم من خلال قول احدهم بعدما يضع يده على عكاز سليم(اين نأخذ صاحب هذا العكاز؟ وكيف نأخذ بحقه؟ ولاجل من حصل له كل هذا؟) وينتقل بعد ذلك ويبين سبب رجوع البعض الى ديارهم من خلال قول أحدهم: (اليوم كل واحد مسؤول عن نفسه فقط، ولا سلطة لاحد على احد) وهكذا بقي البعض هناك ظناً منهم انهم بذلك انما يحافظون على الثورة في حين عاد البعض الاخر لعدم وجود وحدة مركزية تقودهم.

وبهذه اللوحة يختم القاص(انور محمد طاهر) بانوراما بنهاية مفتوحة

لانه لا يكتفي بذكر آراء والتوصل بمفرده الى نتيجة مقنعة في احقية احد الفريقين وربما كان الاثنان على حق والنتيجة النهائية تبقى بيد الزمن الذي تكفل بذلك.

الهوامش:

١- قاص كوردي ولد بمحافظة دهوك سنة ١٩٤٩ له العديد من المؤلفات اهمها: (هذه القصة لم تكتمل) مجموعة قصص و(البحث عن الادب المفقود) ?رواية- ومجموعة مقالات نقدية.

٢- نشرت هذه المجموعة القصصية سنة ١٩٩٦ باللغة الكوردية. علماً انها كانت قد كتبت في منتصف الثمانينات ومنعت نشرها انذاك من قبل الرقابة لاسباب سياسية.

٣- الاستهلال في النص الادبي/ياسين النصير/ص٤٩- الاستهلال/ياسين النصير/١٢

٥- محاولة لوضع بانوراما للمرة التي كسفت فيها الشمس/ص, ٢٢

٦- نفسه/ص, ٢٢

٧- نفسه/ص, ٢٤

٨- نفسه/ص, ٢٩

٩- نفسه/ص, ٣٤



١٠- نفسه/ص, ٣٧

١١- نفسه/ص, ٣٩

١٢- نفسه/ص, ٤١

١٤- نفسه/ص, ٤٣

١٦- نفسه/ص, ٤٣

١٧- نفسه/ص, ٤٥

١٨- نفسه/ص, ٤٨

١٩- نفسه/ص, ٥٠

٢١- نفسه/ص, ٤٨

٢٢- نفسه/ص, ٥٢

٢٣- ٢٤/نفسه/ص٥٣،ص, ٥٤

٢٥- نفسه/ص, ٥٦

٢٦- نفسه/ص, ٦٠

٢٧- نفسه/ص, ٦١

٢٨- نفسه/ص, ٦٤

٢٩-٣٠- نفسه/ص, ٦٥

٣١- نفسه/ص, ٦٦



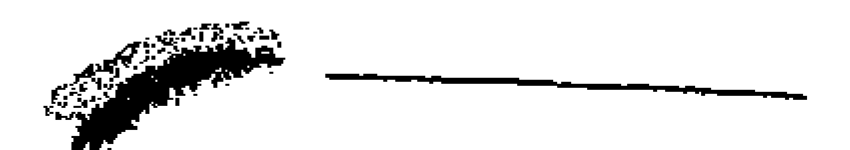
الاطار الزمني في رواية

((البحث عن الاب المفقود))

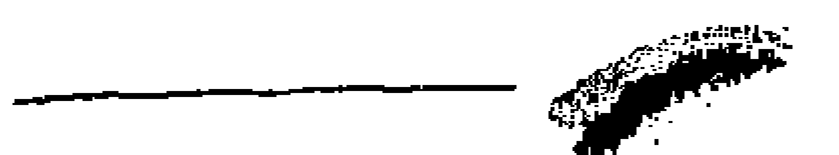
عبدالخالق سلطان

((الزمن لغز من الالغاز:خاصة وان الملاحظات التى ينبغى ابداؤها غالبا ما يشكل بالنسبة لى أحجية يتعذر تجاوزها)) بول ريكور

الزمن و الرواية: لا يمكن لأي عمل ادبي مهما بلغ من التجرد ان يخرج من اطار الزمن,سواء كان هذا الزمن ملحوظا ام غير ملحوظ..والرواية باعتبارها جنساً ادبياً ,من اهم خصائصها تقديم رؤية خاصة,و تجسيم عالم قد آمن به الروائي,او كما يقول جوزيف كونراد:((ليست مهمة خلق عالم قضية صغيرة..ولربما تكون كذللك عند الموهوبين من الله,أذ يجب على كل روائي ان يبتدا بخلق عالم لنفسة..مهما كان هذا عظيماً او قليل الشأن,عالم يستطيع ان يؤمن به))(١) اذن فبناء عالم باكلمه يستحيل من دون توافر احد اركانه الاساسية الا و هو الزمن,الذى نحس به في كل جزئية من جزئيات حياتنا اليومية,ونتلمس اثاره علينا من خلال التجاعيد التي

يتركها على ملامح و جوهنا ,والشيب الذي يغزو فروات شعرنا و الانحناآت التي تصيب ظهورنا ,وعلى الاطفال وهم يكبرون و يتزوجون وفي حركة اليل و النهار,والشمس والقمر وانسياب الانهار..فالزمن مستمر لا توقف فيه,او كما يقول بيرسي لوبوك: (ان استمرارية الفراغ,وضوء النهار اللذين هما ضروريان للباعث الاساسي للكتابة.) فرواية(الحرب والسلم)امامنا فحركة الزمن و جريانه لابد من ادراكه في الرواية,لكي نمنحها روحها ؛اذ الزمن في الرواية بمثابة الروح للجسد,ولا توجد بل لا ينبغي تصور رواية معدومة من الزمن..!!او مـــجـــردة من الازمنة..لأن الزمن يدخل في دقـــائق الاشياء..وانعدامه يعني السكون وهذا بدوره يعني الموت..فالحركة تولد الزمن,والزمن يولد الحياة,ولذللك قال باختين: (ان الزمكان هو الموضع الذي تنعقد فيه وتتحد كل عقد السرد)او كما يقول في موضع اخر: (ان الزمكان موجود لاظهار القدرة على تجسيد الاحداث) (٣) وبما ان الزمن له ثقله الخاص,واهميته البالغة في الرواية فانه ينبغي ان يتعامل الراوئي معه بشيء من الدقة والحساسية,اذ لا ينحصر زمن الرواية فقط بالزمن المتسلسل من البداية الى النهاية,فهو كما يقول ميشال بوتور: (عندما نصل الى حقل الرواية ينبغي لنا تكديس ثلاثة ازمنة على الاقل:زمن المغامرة,زمن الكتابة و زمن القراءة,وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكتاب)) (٤)واذكر هنا ان ما قالة بوتور هو: (على الاقل ثلاثة ازمنة)وهذا يحتمل وجود ازمنة اخرى..هذا من جانب ومن جانب اخر على الكاتب ان يلاحظ ظاهرة التصام الزمني,والنقاط التى تتصادم فيها الازمنة داخل الرواية..ثم عليه ?الروائي-تجسيد الازمنة التى يتعامل بها,وذلك من خلال

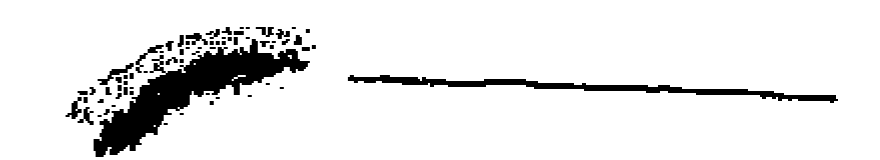


الشخصيات او عبر الاحداث و المواقف..وينبغي عليه ان لا يغفل شيئاً مهماً-وان غفل عنه القارىء الاعتيادي-الا و هو الاحساس بالزمن,اذ على الروائي ان يعـيش داخل زمن راويتـه منذ اللحظة الاولى التي يكتب فيها..ثم عليه الانتباه الى الفترات التي يستخدم فيها تقنية الفلاش باك او الزمن المتداعي,فلا يجوز استخدامها في كل الاوقات فكما يقول براونغ: (لحظات المنولوج الداخلي تصور: ١-لحظة تأزم في حياة فرد مأزوم او متصارع٢ ,_ارتطام الظاهر او الموهم بالباطن او الحقيقة)..ثم على الروائي الالتفات الى سلبيات الزمن وايجابياته,تظهر على طبيعة الحياة التي نعيشها ,وتنعكس اثاره علينا بشكل مباشر او غير مباشر..

بعد هذه المقدمة عن الزمن ودوره في الرواية,دعونا نتأمل في الزمن الذي تم توظيفه في رواية(البحث عن الاب المفقود)التي صدرت(باللغة الكوردية)للقاص أنور محمد طاهر ,التي يشكل الزمن فيها بعداً اساسياً و واضحاً فهو يبدأ روايته بالزمن(منذ يومين وهم يبحثون عن..ص١٥)وينهيها ايضاً بالزمن كما يقول في اخر سطر: (الى يوم القيامة سنضل نبحث عن الاب المفقود..ص١٠٩).

موضوع الرواية

يبحث الروائي عبر شخصية الراوي عن منقذ للشعب الكوردي الذي مضى عليه عقود بل قرون من الزمن و هو كحصان العربة,يحقق اهداف وغايات اناس اخرين,دون ان يكون للكورد فيها ناقة او جمل..فالقضية التي تناقشها الرواية هو الحلم الكوردي المتمثل بالهوية والانتماء والوطن,ذلك الحلم لذي اوشك ان يتحقق في بعض فترات التاريخ كما في



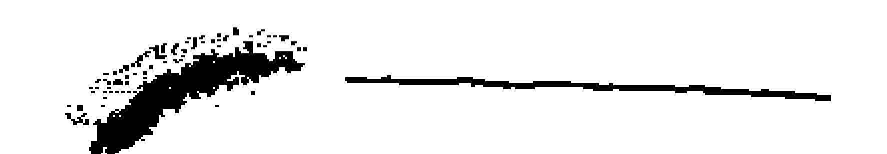
فترة الشيخ محمود الحفيد,في بداية القرن الماضي,تلك التجربة التي يتخذها الكتاب منفذاً و ميداناً يتسلل اليها لطرح رؤيته للقضية الكوردية..فيصف لنا الباشا وهو يعد العدة,ويجهز الجيش ويوسع من رقعة سلطانه,وفي النهاية يصطدم بالحكومة العثمانية في معركة خاسرة و يضيع الحلم بعدما اصبح تحقيقه وشيكاً..!!ويحاول القاص تجسيد أثار هذه التجربة الفاشلة-ان صح التعبير-على نفوس الاجيال القادمة ويصور نظراتهم بنظر الكاتب-الذي لاتستطيع الاعتماد عليه..ويمضي القاص في رسم الاحباط الذي اصيبت به الاجيال وكيف صارت الهوية بمثابة الاب المفقود,الذي يظهر حيناً ويختفي أحياناً,وخاصة بعد انهيار امبراطورية الباشا التي كانت قاب قوسين او ادنى من تحقيق الحلم..ويستمر الشعب في معاناته وتشريده وضياعه,ويظل يبحث عن هويته و شخصيته عبر شخصية الاب المفقود الى يوم القيامة..ص١٠٩)..!!

زمن الرواية

اعتمد الكاتب في روايته هذه على العديد من الازمنة:الماضي و الحاضر و المستقبل,و كانت الغلبة فيها للزمنين الماضي و الحاضر,اذ قليلاً ما كان يتطرق الى المستقبل ,وهذه نقطة يؤخذ على الكاتب اذ كان ينبغي ان يرفع رأسه قليلاً,يتأمل في السماء الممدودة امامه,كي يشعرنا بشيء من التفاؤل,او كما يذهب اليه لوبوك عندما يقول:(لكن الفراغ ضروري بالنسبة للحكاية وذلك انسجاماً مع الاستمرارية في الحياة داخل و خارج الكتاب)(٦)والروائي يلجأ الى التقنيات الحديثة للزمن في الرواية كي يبتعد عن لغة السرد المباشرة للاحداث المتتالية وفق تسلسل زمني



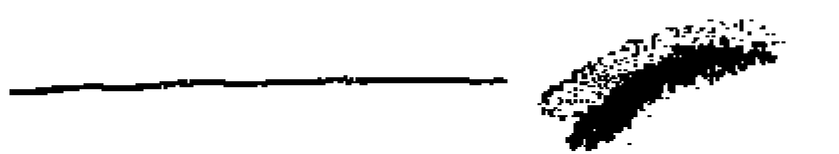
مـحـدد..فنراه يلجـأ الى اسلوب(التـقطيع الزمـني),وهو مـقـتـبس من فن(الاكشن)السينمائي..وهذا الاسلوب-برأيي- من الاساليب الجيدة,لانها الاقرب الى الحيـاة اليومـيـة العـملية و الاعتـيـادية للانسـان..لان الانسان يقـضي يومـه بازمـان مـتـعـددة(!!)فـقـد تعـود بة الذاكـرة الى الوراء لسنوات,وفي لحظة نراه يتطلع الى المستقبل,ثم تتداعى عليه الذكريات مرة اخرى,عندما يمر عليه موقف من المواقف..لذلك فأن اسلوب التقطيع الزمني هو اقرب الاساليب الى الحياة الحقيقية,لذلك لجأ اليه كبار كتاب الرواية في القرن العشرين امثال فوكنر وهمنجواي وكازانتساكي و ماركيز و نجيب محفوظ..ولكن على اهمية هذا التوظيف الزمني فانه ينبغى ان نتعامل معه بحذر,فينبغي ان تكون كل قطعة منسجمة مع التي بعدها او التي قلبها ولاتكون بمثابة الورم فى جسم الرواية,فتشوه كيان الرواية و خاصة اذا تكررت اللقطات الزمنية التي تخدم نفس الموضوع..وقد كانت الرواية جيدة من هذه الناحيـة رغم وجود بعض النتـؤات والزوائد التي كـان من الممكن للكاتب الاستغناء عنها مثل اللقطات الكثيرة التى جسد فيها صراع الوالد مع الابن..وكـذلك الحـال عندمـا يذكـر ذوي البـشـرة الحـمـراء و العـيـون الزرق,حيث يستعرض لنا قصة(على جانكير و فرسه دندل)ليشخص دور هؤلاء الناس,ثم يأتي في زمن البـاشـا ليـقـدم لنا نفس القـضـيـة مع بعض الاضافات وكأنه يريد ان يقول لنا ان التاريخ يعيد نفسه,مع العلم أنه يقول و بصراحة في اكثر من موضع ان التـاريخ يستنسخ نفسـه..!! فـالاحداث كلهـا تجـري عنده في زمن دائري مـغلق لانهـا تجـري بصـورة مكررة ومعادة,فالتـاريخ يعـيد نفسـه..ص١٧)وسبب هذا الزمن الدائري الذي وقع



فيـه الكاتب هو عـدم تخطيـه لزمن المسـتـقبل حيث عـاش بين الماضي و الحاضر..وربما يكون الكاتب قد فعـل ذلك عنوة حيث اراد ان يضع القارىء في داخل زمن دائري فحصره بين الماضي و الحاضر وقد نجح في ذلك,لان زمن المغامرة هو زمن دائري,حيث الظروف هي نفسها لم تتبدل والمشكلة التاريخية ما زالت على حالها والاب ما زال مفقوداً..ما اريد قوله هنا:ان الكاتب كان ينبغي ان يقترب اكثر من زمن القارىء,الذي يفتح لنفسه كل صباح باباً من ابواب الامل والتفاؤل رغم ضبابية المستقبل و غموضه...!!

الارتطام الزمني

من الامور الهامة التي ينبغي على الروائي الالتفات اليها ,وخاصة عندما يستخدم الزمن الدائري هي ظاهرة الارتطام الزمني او الصدام الزمني,وذلك عندما يصطدم زمنان هذا يحصل في الكثير من لحظات الحياة,وخاصة عندما يلتقي شخصان ينتميان الى جيلين مختلفين,فيلاحظ الروائي ما الذي يتولد من هذا الاصطدام ثم هل يتفقان ام يتعارضان..؟ والى أي مدى سيستمر هذا الصدام..؟ولمن ستكون الغلبة..؟ وفي هذه الرواية,هناك الكثير من مناطق الارتطام بين الابن و الاب هذا يمثل الزمن الماضي و ذلك الزمن الحاضر-الان-ويدخلان في صراع داخلي,نجح الروائي الى حد ما في تجسيد هذا الصراع الذي هو تجسيم لما نجم من الاتطام الزمني..فالاب مقيد بالكثير من التقاليد و الاعراف و الموروثات والمقدسات في حين نجد في الابن روح التمرد على المقدسات..فهما يلتقيان في نقطة واحدة و هو-الاب المفقود-اللذين يناضلان من اجله..كل واحد بحسب فهمه وقدراته ووسائله..ولذلك نرى كثيراً ما يتنازل الاب في داخه



لراي ولده وقـد يتنازل الابن ايضـاً لراي ابيـه (لاحظ ص ١٧-٢١ من الرواية)..!!وفي هذه النقطة نرى الكاتب يقف موقف الحياد,لانه لم يؤيد رأي أي واحد منهما(!!)فهو يكتفي بالوقوف موقف المتفرج من هذه القضية..فلا هو مع الماضي ولا مع الحاضر المستقبل لا دور له في هذه القضية ايضاً..!!

ان الهدف من الارتطام الزمني ,في اية قضية هو لأبراز الغلبة والقوة لاحد الطرفين,بحيث يقهر احدهما الاخر او اذابتة في بوتقته..اما السير بشكل متوازن فهذا محال,لان النهاية ينبغي ان تكون لاحدهما لكونهما متعارضان..

الزمن المحسوس والزمن المطلق

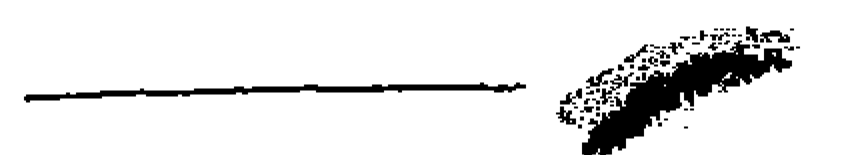
يوجد في الرواية زمن محسوس ندركه من خلال استخدام القاص للالفاظ المتعلقة بالزمن مثل:اليوم والليل والسنة..الخ,لكن الى جانب هذه الالفاظ استطاع القاص ان يصور لنا الزمن ويجعله محسوساً في اذهاننا وذلك من خلال افعال الشخصيات وهي تميل الى السرعة والحيوية والاندفاع في زمن الشباب ثم نراها تفتر وتميل الى الهدوء والتباطؤ عند المشيب,كما هو واضح من حكاية(هوستا حسين)الذي يتملىء حيوية و نشاطاً مع والد الرراوي ?عزيز-وهما يتنقلان من قرية الى اخرى و العمل المستمر في مصنع الاسلحة لدى الباشا ثم ركونه الى البيت بعد عودته-بعد مرور سنوات-واكتفائة بجمع شبان القرية من حوله و غرس مبادىء البحث عن الاب المفقود في رؤوسهم..!!

والى جانب الزمن المحسوس الذي عيش الكاتب فيه شخصياته و

القارىء ايضاً,الا انه فتح المجال لنفسه ?الكاتب-وظل يتنقل عبر الزمان فنراه يغوص في اعماق التاريخ في زمن"قوم عاد وابو الهول المصري(!)ومروراً بالعهد المسيحي والاسلامي والحروب الصليبية والحكم العثماني الى انتفاضة التسعينات وعبر الى يوم القيامة عند الصفحة الأخيرة من الرواية..!!.فهذا الزمن المطلق الذي عاش القاص فيه هو من الامور التي يجب على الرواية التأكيد عليه وان كانت روايته تدور خلال فترة زمنية محددة..وذلك لان الكاتب عندما يقدم رؤيته في الرواية ينبغي ان تكون شاملة ويطرحها في فضاء واسع وكأنه على قمة جبل والتاريخ البشري كله والمستقبل ممتد امامه فيقرر ما سيفعله لحاضره..وقد استخدام القاص الزمن المطلق كصفة في موضع واحد و هو(الاب المفقود)حيث خلع عليه هذه الصفة وجعله موجوداً في الماضي والحاضر والمستقبل والى يوم القيامة-برأيه-وقد فعل ذلك لكي يعطي(الاب المفقود)بعض الصفات الاسطورية ويجعله رمزاً يجب الالتفات اليه والعمل على ايجاده لانه المنقذ الوحيد من هذا الضياع لاننا بضياعه تائهون..!!

المنولوج

لجأ القاص في الكثير من الاحيان الى استخدام اسلوب المنولوج و ذلك للكشف عن الخلفية التي تقوم عليها تصرفات احدى الشخصيات كما هو الحال مع شخصية(هوستا حسين)الذي كثيراً ما تنتابة موجة من الصرع عندما يسمع كلمة(ذئاب)وذلك لان ابويه قد قتلهما الذئاب بين الثلوج وهو ما يزال صغيراً فدفعته هذه الحالة الى اتخاذ سلوك عدواني تجاه الذئاب خاصة والحياة بصورة عامة الا انه كان ينبغي على الكاتب ان يجسد لنا



سلبيات هذا السلوك العدواني,وتأثيراته على حياة هذه الشخصية,فرغم التأثير العميق الذي تركته تلك المحادثة عليه فاننا نراه طبيعياً بل قدوة في كثير من الاحيان..!!

وقد استخدام اسلوب(الفلاش باك)او المونولوج ايضاً في اظهار سمات وصفات شخصياته,وخاصة شخصية الراوي الذي كثيراً ما كان يلجأ الى هذا الاسلوب للتعبير عما يجول في داخله من افكار ومشاعر,امام جبروت والده القاسي نوعاً ما و قد نجح القاص الى حد ما في هذه النقطة و خاصة عندما كان يربط تلك الحوارات الذاتية بما سيحدث في المستقبل..

المصادر والهوامش:

١-محسن جاسم الموسوي,عصر الرواية ص , ١٢٥

٢-بيرسي لوبوك,صنعة الرواية,ص , ٥٤

٣-مجلة الاقلام عدد (٦)سنة ١٩٩٩

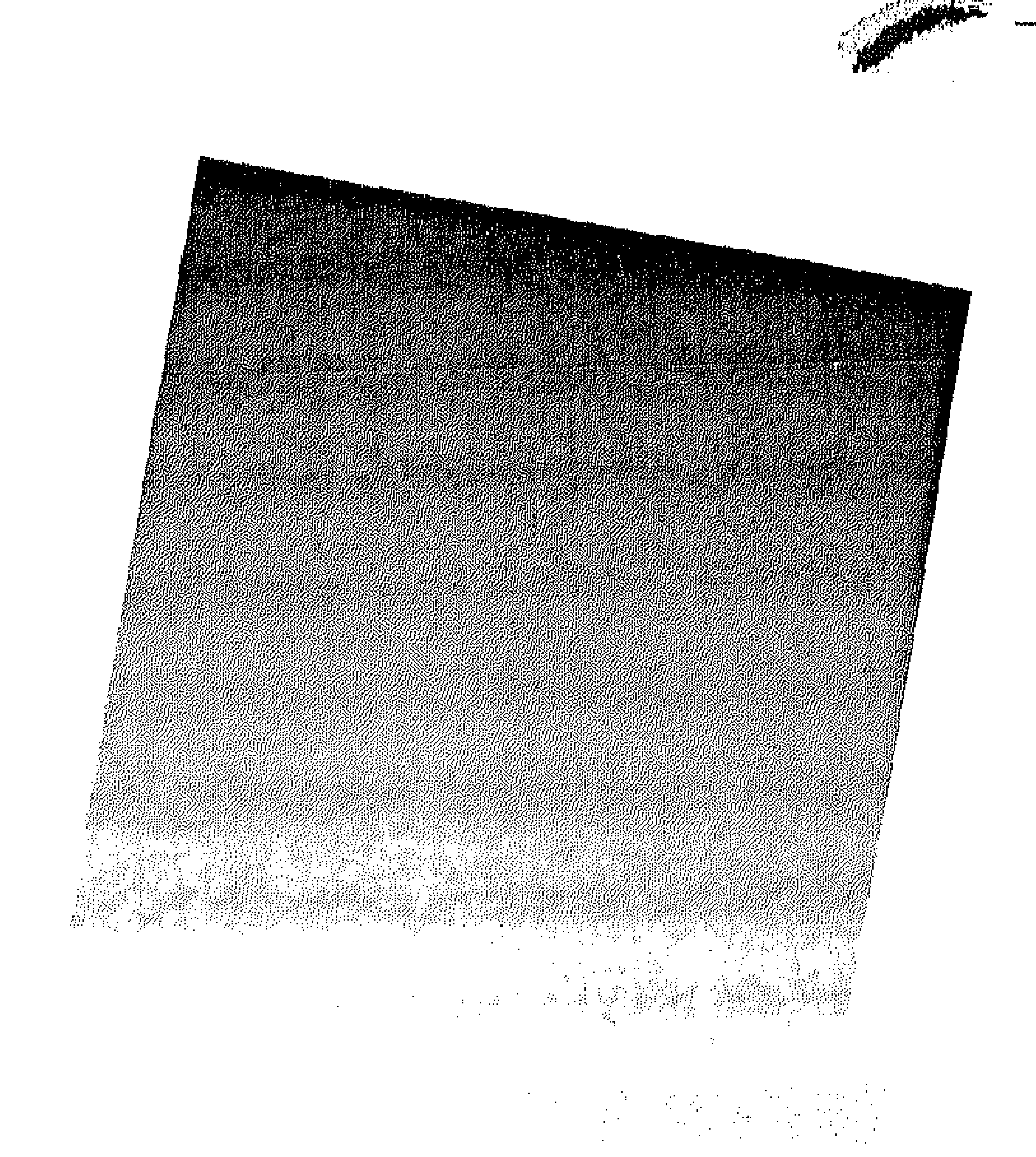
٤-ميشال بوتور,بحوث في الرواية,ص١٠١

٥-محسن جاسم الموسوي,عصر الرواية ص ٧٦

٦-بيرسي لوبوك,صنعة الرواية,ص٥١

٧-رواية البحث عت الاب المفقود ,المنشور باللغة الكوردية,دار ئاراس للنشر سنة ٢٠٠٠-اربيل,انور محمد طاهر.

٨-مجلة(به يف)عدد(٢٠)حيث يذهب عصمت محمد بدل الى ان زمن الرواية هو زمن الشيخ محمود الحفيد.

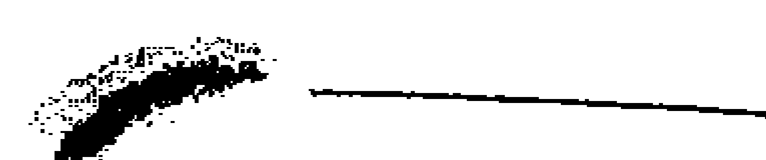


السرد بالتشكيل

قراءة في قصة تيلي صالح القصيرة (اللوحة القاتمة)

بقلم:خليل شكري هياس

لم يعد بالامكان اليوم الحديث عن استقلالية أي فن لفظي وفق نظرية الانواع الادبية التي كانت تسعى الى تنميط اعمال الفن اللفظي وفق قواعد ومعايير تكون معا انماطا مثالية ثابتة يشبهها عبد الله ابراهيم بقارات منفصلة ينكفئ كل نوع ضمن اسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره (١) . فالشاعر العربي - مثلا - لم يعد يكتفي بالتعديلات الجوهرية على موسيقى القصيدة واوزانها ولا بالتقاليد الشعرية الحديثة ، كالرمز ، والمفارقة التصويرية وغيرها من الادوات الفنية . وانما اخذ يعمد الى استعارة مرتكزات وتقنيات الفنون الابداعية الاخرى مثل السينما ، المسرح ، الرواية ، الفن التشكيلي ما يساعده على تجسيد رؤيته الشعرية الحديثة من خلال جماليات مستحدثة تضاف الى جماليات القصيدة العربية التي اتسمت عبر تطورها التاريخي (٢) .



وما قلناه في القصيدة يمكن ان ينطبق على السرد القصصي الذي اخذ هو ايضا يستلهم معطيات الفنون الابداعية الاخرى ، وتوظيفها في بنية السرد سعيا لتزويد احداث السرد بطاقات جديدة وبعناصر حيوية تدفع من درجة فاعليتها الفنية وتنقلها الى مساحات عمل مبتكرة تضاعفت امكاناتها الابداعية وتنقذها من مأزق التمحور حول الاداء الحكواتي الضيق الافق والمحدود العطاء (٣) .

وفي مقاربتنا لقراءة (اللوحة القاتمة) لتيلي صالح نحاول القاء الضوء على التقانات المستعارة من فن الرسم والتي تعمد القاص توظيفها في نصه القصصي سعيا منه لاغناءها بطاقات حيوية جديدة تثير عنصر المفاجأة لدى المتلقي وتنقذ النص من التقليدية والرتابة .

بين المرئي والرائي ، تكمن حركية النص وحيويته في النصوص التي تعتمد على سردنة التشكيل ومن تداخلها ينشأ فضاء بانورامي مشحون بالحركة والصورة يثير المتلقي ويدعوه الى اسكتناه وكشف مدلولاته ، واذا كانت اللوحة او الصورة توظف لغة خاصة من اشكال الوان تنتظم في نظام مؤسس على العلامة التصويرية (٤) . فان الرسم بالكلمات فن مرهون بالطبيعة اللغوية وسياقاتها النصية وما تشكله العلاقات الناشئة فيما بينها ، من صور سردية ترتسم مع دلالاتها محملة بابعاد تشكيلية متصورة في مخيلة المتلقي ، فالتشكيل في فن الرسم حسي في حين انه في السرد القصصي فن تعبيري باللغة (٥) .

اما اوجه الشبه بين اللوحة والنص السردي فتكمن في كونها تخضع للتحليل بعدها بنية من كليات خاصة وقواعد تتمفصل بحسبها . فعلى الرغم من اختلاف

العناصر البنائية في كل منها الا انهما يشتركان في امور منها ان الفنيين " يبتغيان الايحاء الجمالي بدلالات معينة ، ويشترك في انتاجها المتلقي " (٦) . وهما ايضا يشتغلان على محور الاحالة ويفتحان قصديات متشعبة وممتدة في الحياة وظواهرها وهنا يجدر الاشارة الى ان لغة اللوحة تمر بثلاثة محاور:

١- التنظيم الداخلي للعناصر بعدد محدود للوحة في بنية مغلقة تعرف بالشفرة التشخيصية .

٢- الواقع الذي يحيل عليه هنا العالم .

٣- الخطاب الذي يتم الاعلان فيه عن الشفرة التشخيصية والواقع ، ان (العناصر الثلاث) الخطاب المعبر به ، الذي يجمع كل مكونات اللوحة . فاللوحة ليست شيئا غير النص الذي تقوم بتحليله . هذا النص يصبح ملتقى الدوال ، ووحداته التركيبية والدلالية تحيل الى نصوص مختلفة ، اذ تكون الفضاء الثقافي للقراءة (٧) .

يدور عمل تيلي صالح في هذا الاتجاه اذ يحاول تقديم تركيبة ادبية تتلون جمالياتها مما في الفن التشكيل من جماليات وهذا ما يصرح به في مفتتح قصته " اريد ان ارسم لوحة بالكلمات .. اعلم انه ليس سهلا اتعتقدون اني سأنجح في رسم هذه اللوحة ؟ " (٨) .

لا تخرج قصة (اللوحة القاتمة) عن الفضاءات المرسومة في اغلب قصص هذه المجموعة التي تتمثل بنقل الواقع الكردستاني المأساوي بكل اجوائه وايقاعات احداثة التي كانت تعصف بالمجتمع الكردي الذي هو جزء من مجتمع عراقي لا يختلف اجوائه كثيرا عن غيرها ولتسليط الضوء على هذه القصة سنعمد الى تحليلها وفق المستويات الاتية :



اولا : الضوء والظل .

يبدأ القاص بتشكيل لوحته تشكيلا غير مألوف يسجل فيها مغايرته عن الاخرين عندما يبدأ بتلوين ارضيته باللون الاسود وهذا التموضع للون الاسود على سطح اللوحة جاء ليجسد حالة العتمة والعدمية لان المعروف عن هذا اللون انه من اكثر الالوان قدرة على امتصاص الاشعة الضوئية واكثرها قوة على الاحتداء والجذب والاخفاء (٩) . فالقاص هنا يحاول ان يعطي صورة مأساوية لعالمه تتمثل بـ(عالم الموت الذي بلغه السواد والفناء والاندثار الذي يحيل الى العدمية وهو بذلك يعادله مع العتمة والظلام حيث حضور الظلام يعني فقدان الحياة على ارض الواقع) (١٠) . كما ان اضفاء هذا اللون على ارضية اللوحة ادى الى طغيان الظل على كامل اللوحة وانحسار الضوء وبالتالي يؤدي هذا الى تلاشي ظلال المكونات في اللوحة (الطفل ، الفتاة ، الفارسان بحصانيهما ، سيفيهما الاسودين) وانصارهما في الظل الرئيسي الناجم عن اللون الاسود .

ولاخراج الراوي كائناته من العتمة واضفاء نوع من البريق عليها تعمد الى رسم صورة النار في احد الجانبي اللوحة من الخلف وقد التهم بيتا بعد تدميرها من قبل مجموعة من الاشخاص (خلف هذه المناظر ، هناك اربعة اشخاص يهدمون بيتا ، قد اضرموا فيه النار، ويتصاعد منه الدخان الاسود ومطر اسود ناعم تشتد سعيرا بهذا المطر) (١١) .

فاضرام النار بوهجه الاصفر الميال الى البرتقالي ادى الى تقهقر الظل المخيم على اللوحة وتراجعه ، وكشف عن الكتل والاشكال المتخذة لمواقعها في اللوحة وهو بذلك مكنت الرائي من تفحص هذه المكونات والوقوف على



دلالاتها وايحاءاتها .

ومن اجل مشهد مرئي اكثر حيوية وحركة وتأجيجا للصراع بين الظل والضوء يضيف القاص صورا اخرى تتمثل بالسماء في نهار الصيف الحار والنهر الكبير الممنوع من الجريان بسبب السد والاهم من تلك صورة الشمس وهي تبسط ذراعيها على امرأة في حالة الولادة والى جنبها طفلتها الصغيرة التي غدت تشع نتيجة سقوط اشعة الشمس عليها (١٢) .

يلاحظ على القاص تعمده وضع المكونات المضيئة في الجزء الخلفي نستدل على ذلك من خلال مفردة هناك التي تستخدم للاشارة الى المكان البعيد وبهذا يتحول الجزء الخلفي من الصورة الى منطقة اضاءة للمكونات محدثا بذلك نوعا من التكافؤ بين قتامة اللون الاسود (الظل) وبين الضوء المتمثل في الاصفر المائل الى البرتقالي (النار) والاصفر المائل الى الذهبي (الشمس) ، فالشمس هنا بلونها المشرقة التي جاءت معادلا موضوعيا لمفردة الحياة بكل ما تعنيه هذه المفردة من معاني ، فالقاص هنا جسد عن طريق الظل والضوء ذلك الصراع الازلي بين الحياة والموت ، هذه الثنائية التي يمكن عدها موضوع اللوحة الرئيس والذي في فلكه تدور كل المكونات اللوحة .

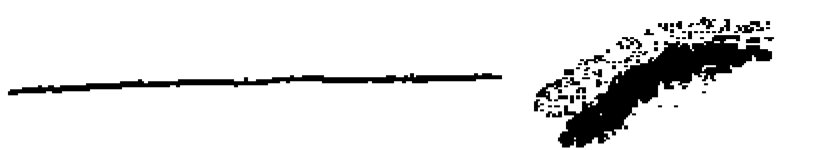
ثانيا : اللون .

يتخذ القاص من الواقعية في الحياة توصيفا جماليا يصور من خلالها مشاهد حية ثم يقوم بنقلها وتجسيدها على الفضاء التشكيلي لسطح النص يلعب دورا هاما فيها ويفصح عن امتلاك القاص حاسة تشكيلية مولعة

باللون ، لذا نجده يسعى الى توظيفها تشكيليا مشحونا بالدلالات والرؤى ، بل يبدو ان اللون هو العنصر المفضل لدية من بين العناصر التشكيلية .

نواجه في هذا النص مجموعة من الالوان يشكلها القاص في سياق تشكيلي يخدم طبيعة الموضوع المطروح في هذه اللوحة المتمثلة بابراز الصراع بين الحياة والموت ، الخير والشر على هذه الارض . فاللوحة برمتها ما هي الا صورة مصغرة للواقع المأساوي المعاش على بقعة الارض اكاد اجزم انها تمثل الواقع الكردي بشكل خاص والواقع العراقي بشكل عام . اذ يحاول القاص طرح قضية وفق رؤية شمولية يتماهي فيها الخاص بالعام سعيا الى (نضج المنتج الكتابي وتحويل فداحة القضية واشكالاتها المعقدة بواقعها الانساني الى مشكل ابداعي يتكافأ مع المشكل الوجودي) (١٣).

ومن ابرز الالوان واكثرها بروزا هو اللوان الاسود الذي يجعله القاص لونا لارضية اللوحة ليكون خلفية تتوالى عليها الالوان وتستقر فيها مانعا اياه قيمة ذات بعدين الاول : تشكيلي يكمن في كونه هذا اللون وكما اشرنا انفا. من اكثر الالوان قدرة على الاحتواء والجذب والامتصاص والاخفاء للاوان والاشياء " في ظل اللون الاسود ، لون الليل والظلام ، تختبئ الكثير من الاشياء ، ولان بعض الاشياء المرعبة ايضا في لوحتي لذا ليكن اسودا فذلك افضل " (١٤) . والثاني سايكولوجي يتمثل في تجسيد الواقع المأساوي والنظرة التشاؤمية من الواقع : " على الرغم من انني امقت هذا اللون ، لكن قد غدا جزءا من حياتينا . . . يجب ان لا تخلوا لوحاتنا من الاسود . . . سأجعل كل اللوحة سوداء ، ساخبئها في ظلام الليل " (١٥).



وامعانا في التشاؤمية يضفي القاص هذا اللون على مكونين اخرين من مكونات لوحته هما ملابس الفارسين وسيفيهما (مثل فارس ليل ، يقف اخا هذه الفتاة قرب رأسها . . ملابس سوداء ، سيفان اسودان ، يمتطيان حصانين ابيضين . وبسهولة يمكنك ان ترى كل هذه المناظر من خلال اللون الاسود والمظلم للوحة ، لو دققت النظر بدقة في اللوحة ، سترى ان كل واحد قد وجه خنجره الى صدر الاخر) (١٦) .

ولو حاولنا استنطاق مدلولات اللون الاسود في هذه الصورة نجد ان القاص انما يحاول هنا تميع المكونين وصهرهما او لنقل اخفاءهما في الظلام التي يشيعه سطح النص لاخفاء فضاعة المنظر وبشاعته لانك لو امعنت النظر لوجدت ان كل واحد منهما قد وجه خنجره الى صدر الاخر . كما ان اعطاء اللون الاسود للسيف يمكن ان يقودنا الى دلالات اخرى منها ان سواد السيف جاء تعبيرا عن قدمه واهمال صاحبه له ، والدالة الاخرى ان القاص بهذا الوصف يهدف الى مقصدية اخرى تعبيرية انفعالية ونستشهد بذلك برأي جان كوهن الذي يرى أن كلمة اللون هنا قد (لا تحيل على اللون بتعبير اصح لا تحيل عليه الا في اللحظة الاولى ، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية ، ففي هذا التعبير (الاذان الازرق) لا نعثر على اية صورة شعرية بمعنى اللوحة المرسومة القابلة للتخيل البصري المحسوس على الرغم من وجود اللون وانما نعثر على عملية تستثير استحبابه عاطفية لا يمكن ان تستثار بطريقة اخرى) (١٧) .

وقبل ان نتجاوز هذا الجزء من اللوحة نقف عند لون اخر هو اللون الابيض الذي اورده القاص في هدم الجزء ، وفي صورة اخرى هي صورة



دموع الفتاة التي وصفه القاضي بالبيضاء ، واللون الابيض كما نعلم هو رمز للصفاء والنقاء وقد جاء هنا لتحريك ايقاع اللوحة من العدمية والسكون ولاشعال جذوة الصراع بين ثنائية الموت / الحياة ، الخير / الشر الذي اشرنا اليه انفا .

وكذلك هذا التقابل التضادي الذي اوجده القاص بين البشر المتمثل بالفتاة صاحبة الثوب الاحمر المدمى ، والفارسان صاحبا الثوبين الاسودين ، من جهة والحيوان متمثلا بالحصانين الابيضين من جهة اخرى ما هي الا لعبة تبادل الادوار اوجدها القاص لتأجيج العاطفة واستثارتها ذلك ان اللون الابيض رمز الصفاء والنقاء وكان الاجدر ان يكون صفة الانسان لا الحيوان والعكس بالعكس مشخصا بذلك امتعاضه من تصرفات هذا الانسان الذي اذا ما امعنت النظر في اللوحة تجده اما قد صوب خنجره في صدر اخيه او انه مشغول في هدم البيوت او يعمل بكل ما اوتي من قوة على سد مجرى النهر .

اما اضفاء صفة البياض على الدمع فقد جاء ايضا ليحرك ايقاع التشكيل ويأجج الصراع من خلال ايجاد نوع من التقابل بين الداخل الذي يمثله روح الفتاة ونفسيتها الصافية النقية نقاء دمعها الابيض والخارج الذي يمثله الواقع المأساوي المحيط بالفتاة بدأً بثوبها الاحمر التي ترتديها الملطخة بدمها وانتهاء باللون الاسود (الارضية) والاصفر (النار) .

واذا كان وقفنا عند اللون الاحمر في اللوحة نجدها قد اخذت صفة ذهنية يحقق فيها الموصوف حضورا واضحا مانعا الصورة بعد شعريا يتصل بتعميق معنى الموت والاحساس برهبة الالم . كما ان اللون الاحمر من

الالوان الحارة التي تستثير الرؤيا وتحرك المشاعر سواء كانت بدلالاتها السلبية ام الايجابية .

اما اللون الاصفر متمثلة بالنار فقد اخذ يتشظى بشكل انفجاري في نسيج النص مكونا بنية ارتكازية ارتكز عليها المؤلف في تشييد وبناء مكونات اللوحة ليغدو الاصفر هنا ذا وظيفة مزدوجة فهو المرتكز الذي اعتمد عليه المؤلف في اضاءة اللوحة بكل مكوناتها اذ " يستخدم الاصفر عادة لتجسيد اشراقة الضياء على وفق ما توحيه طبيعة هذا اللون وهو الآن نفسه دالة سلبية تتمثل في استخدامه من قبل الراوي / الرسام اداة لحرق البيت الموجود في اللوحة مكملا بذلك مأساوية المشهد .

ومن الالوان التي تشكل حضورا ملحوظا في هذه اللوحة ايضا هو اللون الازرق الذي وصفه القاص من خلال مكونين حيويين هما السماء والنهر (١٨) . وبطريقة غير مباشرة . والازرق كما نعلم " يحتل حضورا استثنائيا في مقاربات الطبيعة ومعادلاتها ويكتسب دلالات كثيرة تؤكد شخصيته واستقلاليته الادائية " (١٩) .

واستخدام القاص لهذا اللون وعبر مكونين يشغلان حيزا كبيرا من فضاء اللوحة انما جاء لتحقيق التعادل والتوازن في حيوية اللوحة منشأ بذلك تقابلا بين الارضية السوداء ذات الدلالة السلبية والسماء الزرقاء ذات الدلالة الايجابية وكذلك بين لون النهر (الازرق ايضا) المحصور بسبب وضع سد منيع في وجهه والذي جاء هنا رمزا للخلاص بدليل رغبة الناس الواقفين على جانبيه وبين اللونين المراد محوهما . من قبل الراوي بكسر السد وكائنات اللوحة والمتمثلة بالاسود والاحمر لازالة المناظر المأساوية : "

نهر كبير يخرق اللوحة ، لقد تم وضع سد منيع في وجهه . . وعلى الرغم من ان بعض الشقوق والدرز وجد له موضعا في السد ، وانه لم يبق الا القليل لنهايته ، وان ماء النهر سيغطي كل مكان ، وسيضيع اللون الاسود . الا انه وعلى جانبي السد هناك المئات بل الالاف من الناس واقفين . رافعين ايديهم الى السماء ، في انتظار تدميره ، ينظرون الى موجات النهر وهي تضرب جدرانه وتوسع من حجم الشقوق والدرز فيه وتضعف اسسه . . كل اولئك التاس واقفون ولا احد يساعد موجات النهر !! على الرغم انهم جميعا يودون ان لا يصمد هذا السد امام هذا النهر . . اتعلمون ان بعضهم خفية يملئون شقوق السد بالتراب ويدوسونه؟؟ " (٢٠) .

وعلى الرغم من نظرة الراوي التشاؤمية في اللوحة نجد ان لا يستسلم لها بل يحاول الانفلات منها والانتصار للحياة من الموت فنراه يضيف الى لوحته ما يجسد ذلك من خلال مفردات السماء والماء ، والحصان الابيض ، والدمع الابيض ، وامعانا في ذلك ورغبة منه في نصرة الحياة على الموت يختم القاص / الرسام لوحته ببسط اشعة الشمس ذات اللون الذهبي او الاصفر المائل الى الذهبي وقد بسطت بضياءها على امرأة في حالة الولادة (٢١) .

الهوامش

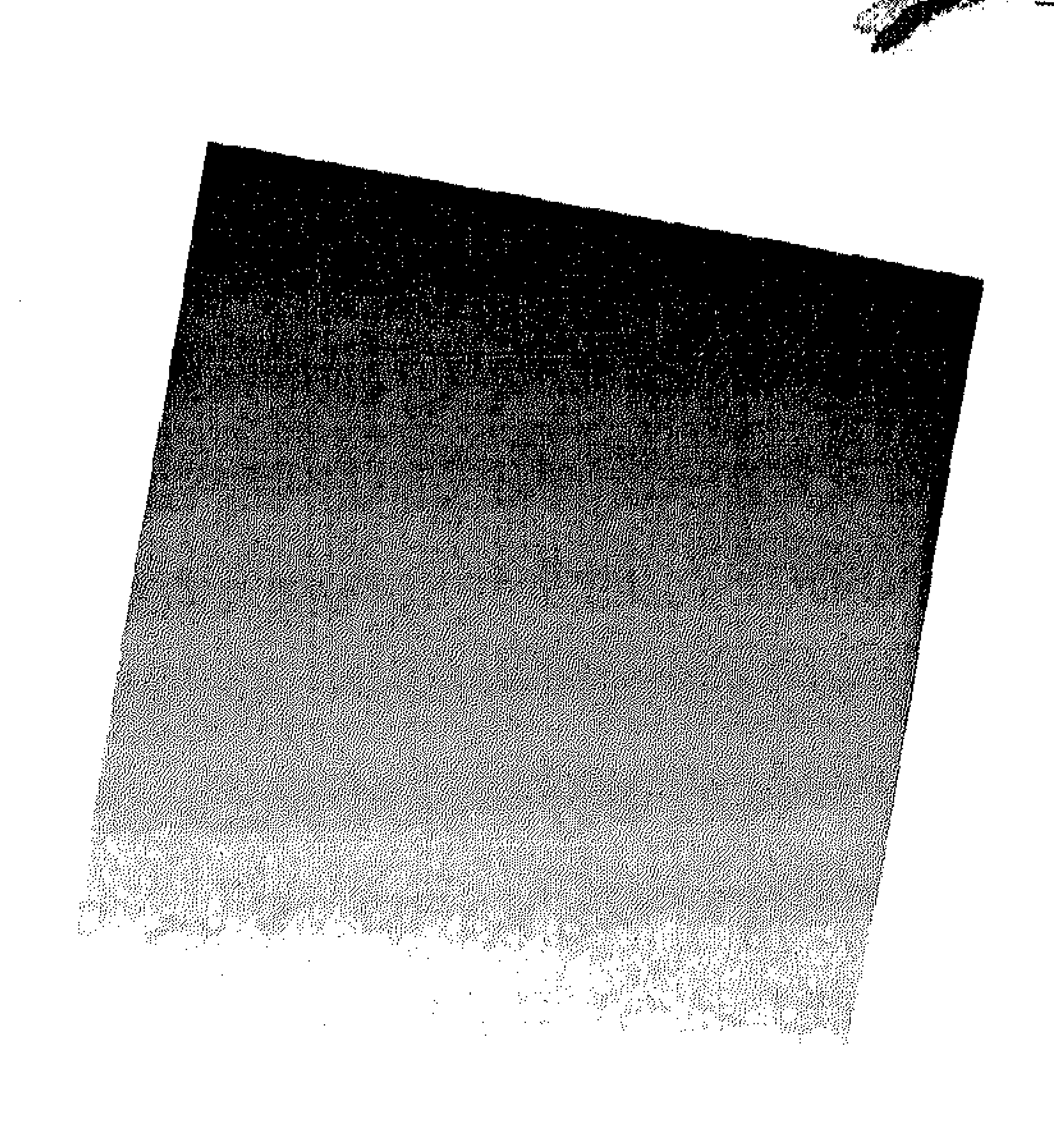
١. مقدمة في نظرية الانواع الادبية ، عبد الله ابراهيم ، الرافد ، الشارقة ، العدد ٩٥ لسنة ٢٠٠٢ : ٤٢ .

٢. ادوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر : الشعر المصري نموذجا ، علي حوم :٧.

٣. السرد بالكاميرا : معاينة سرد ?بصرية للمروي القصصي ، فاتن عبد الجبار



، الاقلام، العدد ١ لسنة ٢٠٠٢ : ٤٠ .
٤, اللغة المرئية : التصوير ، جوليا كريستفا ، ترجمة تنيونس عميروش ، مجلة نوافذ ، جدة ، العدد ٧ لسنة ١٩٩٩ : ٩٥ .
٥, اثر الرسم في الشعر العراقي الحر (١٩٦٨-٢٠٠٠) ، احمد جار الله ياسين ، رسالة دكتوراه ، باشراف أ . د بشرى حمدي البستاني ، مقدمة الى كلية الاداب ، جامعة الموصل ٢٠٠١ : ٣٣ .
٦, م . ن : ٣٤ .
٧, اللغة المرئية : التصوير : ٩٧ .
٨, قصص من بلاد النرجس : قصص كردية مترجمة ، مجموعة من القاصين ، ترجمة حسن سليفاني : ٣٥ .
٩, اثر الرسم في الشعر العراقي الحر (١٩٦٨-٢٠٠٠) : ٦٧ .
١٠, الرسم بالكلمات في شعر السياب ، خيري صباح الدين فريد ، رسالة ما جستير باشراف د . عبد الستار عبد الله صالح ، مقدمة الى كلية التربية ، جامعة الموصل لسنة ٢٠٠٠ : ٥٣ .
١١, قصص من بلاد النرجس : ٣٨ .
١٢, ينظر م . ن : ٣٧-٣٨ .
١٣, اسلوب الكتابة السيرية : ذاتية الواقعة وثقافية الرؤية ، محمد صابر عبيد : ٨-٩ (بحث مخطوط) .
١٤, قصص من بلاد النرجس : ٣٦ .
١٥, م . ن : ٣٦ .
١٦, م . ن : ٣٧ .
١٧, نقلا عن اثر الرسم في الشعر العراقي الحر (١٩٦٨-٢٠٠٠) : ٢٠٦ .
١٨, ينظر قصص من بلاد النرجس : ٣٧-٣٨ .
١٩, المتخيل الشعر : اساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث ، محمد صابر عبيد : ١٧٠ .
٢٠, قصص من بلاد النرجس : ٣٨ .
٢١, ينظر : م . ن : ٣٨-٣٩ .



موضوعة الحلم ما بين التصميت و التمظهر

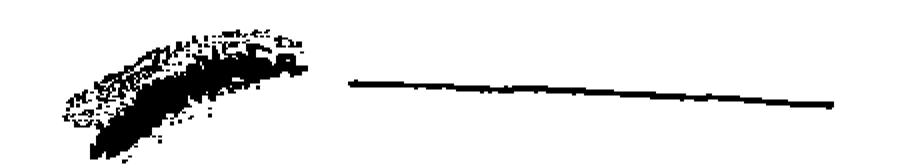
لدى القاص عصمت محمد بدل

د. عشتار داود

نقف أزاء قصتين متتابعتين في مجموعة (قصص من بلاد النرجس) للقاص عصمت محمد بدل(١) ، تم إنتقاؤهما بقصدية عالية ، ولا سيما أن كليهما يتمحور حول موضوعة الحلم ، وإذا كان الحلم قسيمهما المشترك ، فثمة فارق كبير في زاوية النظر للحلم ، فالرؤية السائدة تقف في كل قصة من القصتين على الطرف الضد مما عليه رؤية الشخصية في القصة الأخرى ، على الرغم من لفهما تحت رؤية واحدة كبرى تتمثل في مسار خطاب الراوي .

فالقصة الاولى قائمة على فكرة وءد الحلم ، أما الثانية فقائمة على إحيائه ، وكانت ثمة صياغة مختلفة وخاصة لكل منهما ، إضطلعت بتبلور هاتين الفكرتين.

وإذا ما وظفنا نظرية الحلم(٢) ، فإننا نجد أن بدل قد استلهم من



مكون الوطن قصتيه قيد العرض ، وعبر الإقتران الجدلي بين كل من الحلم ?الوطن ، ولا سيما أن للشعور بالإستقرار في وطن ما له أثره الفاعل في نمو الحلم وتناسله ، ومن ثم فلفقدانه أثر في فقدان الحلم .

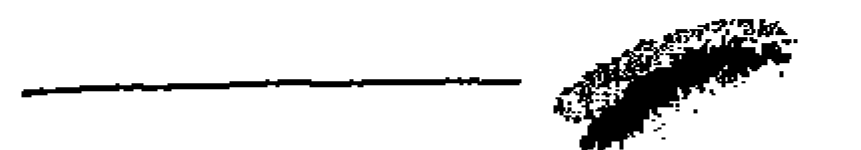
هذه الفكرة تم عرضها ليس فقط بزاويتي نظر مختلفتين ، وإنما كان ذلك العرض مشفوعا بآليات مختلفة ، وعبر تمظهر مختلف للراوي :

القصة الاولى

فهو في الأولى – أحلام طائرة – يخاطب الشخصية ويخبرها بكل أفعالها ، وكأنها لا تعلم ما الذي جرى لها ، مما يوحي بجهلها بمجريات الأمور من حولها ، جهلها حتى بما يجري لها .

وقد كان الراوي برانيا (٣) غير ممسرح ، ليس له أي حضور مادي ملموس داخل الحكي ، رغم مخاطبته الشخصية ، الامر الذي جعل منها مرويا لها ، غير ان ورود كل أفعال القصة بصيغة الماضي يوحي أن المروي قد حصل في زمن مضى ، مما جعل من المروي له خارج حدود المروي عند مخاطبته إياه ، حتى وإن كان أصلا شخصية .

ومن المسلم به لدينا أن الراوي هو المبئر ورؤيته هي التي تسود الحكي عادة (٤) ، لذلك فإن صياغة المروي على نحو معين ، مرتهن بتلك الرؤية ، وهو قائم بشكل كلي على تقنية المفارقة الرومانسية ، والتي فيها "يقوم الكاتب بخلق وهم .. جمالي ، على شكل ما ، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه"(٥) ، تلك المفارقة ذات البعد الرؤيوي المزدوج : رؤية الشخصية التي تبني لنفسها عادة حلما جميلا أولا ، ورؤية الراوي – المبئر ?الأكثر شمولية وموضوعية ثانيا ، فهي تقيم الأمور ، وترى ما لا تراه الشخصية ، حتى وإن



كانت تمثل رؤية مصاحبة - كما هي عليه هنا ?تعلم عن الشخصية قدر علم الشخصية عن نفسها ، غير انها ?على الرغم من ذلك ?لا تترك الأمور تنفلت من يدها تماما ، فبعد تحطم ذلك الحلم على سدة الواقع ، نستقرئ الغفلة التي صور لنا بها الراوي شخصيته ، ونستقرئ من بعدها تصويره كذلك للدمار الذي حل بها بعد ضياع الحلم ، فتحطم الحلم في المفارقة الرومانسية ، ما هو الا ايذان ببروز صوت الراوي ، ولا سيما أنه في القصة قيد الرصد كان مخاطبا ، الأمر الذي جعله يصدر أحكاما إبان تحاوره مع الشخصية الرئيسة والوحيدة . والطريف في الأمر ان ذلك التحاور تحقق دون أن ينتمي ضمن أية قصة تبين المعالم المحيطة به . فكان مجرد إرسال من الراوي لمتلق خارجي أثناء تحقق الإرسال خارج المروي ، وعلى النحو الآتي :

المروي

شخصية المروي له

الراوي

فقد بدأت القصة بحلم العزلة ، وهو الحلم الذي ينهل من الطفولة تشكله في عدم خضوعه لسلطة المجتمع وضوابطه .

فاحلام كهذه لايمكن التصريح بها جهرة ، وعلى الرغم من ذلك هي تتعاظم وتكبر في اماكن العزلة ، التي ينزوي فيها الحالم بعيدا عن القمع بمختلف تشكلاته . منفردا بنفسه لأجل صياغة منفتحة للحلم ، تنأى عن التقولب بأية قيود .

ثم يكبر الحلم منتقلا مما هو خاص وذاتي الى ما هو عام وشمولي . فقد اصبحت الاحلام اكثر مثالية فيما بعد :

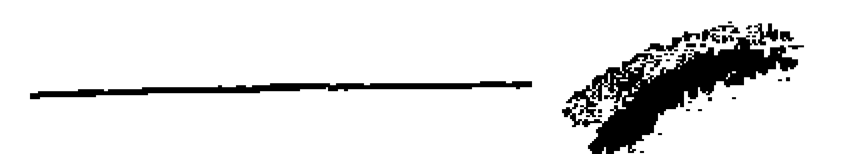
" ثم غدت احلامك اكبر منك ، تحرير الوطن ، بناء مجتمع جديد ، عالم جديد ، بعيدا عن التفرقة والظلم ، والعدالة الاجتماعية ، والمساواة والحرية والتقدم وسلسلة من الشعارات المقدسة " .

انها اليوتوبيا بكل ما تعنيه الكلمة ، لأن الحلم لا يكون حلما الا عندما يتمحور حول ما لم يتحقق بعد ، فتحققه على ارض الواقع يحيله الى شيء آخر غير الحلم ، غير ان وصول الاحلام الى هذه الدرجة من الكبر ، يجعل منها عصية التحقق واقعيا ، انها محض خيال لا ترجمة تذكر له على ارض الواقع ، وبهذا يتمظهر اول تحقق مفارقي في القصة :

" لكن الواقع الاسود ارتدى زيا ابيضا (×) وخذلك ، ومثل عملاق خرج عن طوره ، ابتلع حياتك وافكارك واحلامك ، واوصلك الى محطة ضياع الاحلام ، دون ان تدرك هل ان تلك الاحلام تسرق منك ؟ او تضطر الى بيعها لكي تؤمّن لقمة العيش لاطفالك ، دون ان تفكر في كيفية تلك الحياة " .

وظرف كهذا ادى الى تلاشي الحلم واضمحلاله شيئا فشيئا واستبداله بحالة وسيطة اشبه بالحلم ، انه الحلم المجرد من الفعل ، او بالاحرى من التحقق ، فاذا كان الحلم لكي يكون حلما مؤجل التحقق فان تأجيله لا يعني عدم تحققه ، وانما الامل في تحققه ، وغياب الفعل ، من الادعى ان يؤدي الى انطفاء جذوة الحلم . لذا فإن التخلي عن أحدهما (الحلم / الفعل) طلبا للآخر يوقف الإبداع ويدخلنا في الكابوس بوصفه الصورة المشوهة للحلم بحسب جبرا ، من هنا يتجلى البعد اليائس لعبارة :

" ليس مهما ان نحقق احلامنا المهم ان نحلم فقط " ، فضلا عن ما تحمله من خواء معنوي ، انها لا تحوي سوى على ما تبعثه في نفس القارئ



من استباق لما سيؤول له حلم وئيد كهذا .

فالحفاظ على مجرد الحلم كان هم الشخصية :

" تفكرتَ في حياة تحفظ فيها الاحلام ، نعم فقط ان تحفظ فيها الاحلام . لانكَ كنت متشائما من تحقيقها في أي حياة كانت ، واصبحت راضيا الان فقط في المحافظة عليها (....) لذلك كان قد وجد لنفسه المكان المناسب في مخك المتعب العاطل عن العمل " .

دون أن يعي ان ليس هناك حلم مجرد من الفعل . ويقفز امامنا هنا ، بروز لصوت الراوي في حكمه على الكلام الذي آمنت به الشخصية ، إذ ان وصف مخه بالتعب والعطل عن العمل ، لهو تقرير مسبق من الراوي بان اختيار الشخصية للطريق الذي انتهجته كان خاطئا .

ثم يتبعه بحكم آخر :

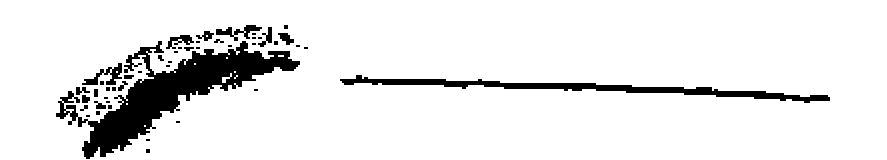
" وتبقى جسدا بلا روح حينما نويت السفر " .

فكيف للحلم ان يتناسل دون البعد الروحي للحالم ، ولا سيما ان مادته الاولية الخيال ، ثم كيف له ان ينبعث وهو خارج حدود مكانه الاليف - الوطن - الذي شهد براءة تشكل الحلم الاول ايام الطفولة ، لان فيه بيت الطفولة ، الذي كان يمثل مكان الحماية ، انه كالصندوق الذي تم ايداع اقدم الاحلام فيه للمحافظة عليها من الواقع بكل محضوراته وخطوطه الحمراء .

ونلحظ هنا انفصالا تاما بين نظرة الراوي والشخصية عند اختتامه العبارة بقوله :

" تلك الحياة التي في نظرك لا تموت فيها الاحلام " .

فقد برّأ الراوي نفسه تماما من تلك النظرة القاصرة ، وكأنه لا يريد ان



يوصم بها . وهو في حد ذاته بروز مبطن لصوت الراوي ، فعلى الرغم من انه ظاهريا يبدو ايرادا لرؤية الشخصية ، غير انه كان - في حقيقة الامر - ايرادا مزدوجا لرؤيتين متضادتين : برانية و جوانية . هذه العبارة التي جعلتنا نرى كل ما بعدها قائم على هذا الانفصال عبر مفارقة لفظية واضحة من خلال ايراد كلام والمقصود نقيضه لانه يمثل رؤية الشخصية حسب ، فمن المعلوم أن في المفارقة اللفظية " يقول صاحب المفارقة شيئا من أجل أن يرفض على انه زائف "(٦).

ثم يأتي بعبارة طويلة تم تصوير الاستلاب التدريجي للحلم من خلالها ، الذي ابتدأ بفقدان مكامن الذكرى :

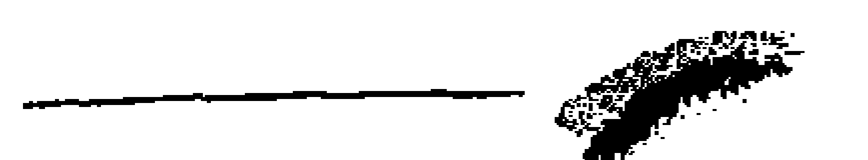
" ودعت ذكرياتك وآهاتك واحبتك وكل ما له علاقة بك بدموع حارة في النقطة الحدودية ، وعبرت كثيرا من الحدود وموانئ الاغتراب " .

فما كان للحلم ان يقوم بعد افتقاد احد ركيزتيه اللتين يقف عليهما (الذكرى ، الرؤيا)(٧) ، فما حصل هنا هو تذكر للاحلام وليس الحلم القائم على الذكرى ، فتذكر الاحلام يختلف بوصفه تذكر الحلم لذاته ، لا لما يحمله من ابعاد آملة ، اما الحلم القائم على الذكرى فانه يوظف الماضي لأجل استنطاق المستقبل ، وتشكيله ذهنيا على شاكلة معينة في ضوء ما يحركه الخيال .

وهنا تتحقق المفارقة الكبرى على صعيد النص عندما ، تتحول مغادرة الألم استحضارا له .

وفي عبارة :

" ولم تدرك ان احلامك قد سرقت نفسها منك ولم تحب مغادرة ارض الوطن " .



نجد ان قوله : لم تدرك ، دلالة على مخالفة رؤية الراوي للشخصية ، الذي تم اتباعه بعبارة مجازية ، شخصّت الاحلام ، من خلال عدم رغبتها - الاحلام - فيه ، وهو تشكل أقصى للنفرة الحاصلة بينه وبين الحلم ، او بتعبير ادق بينه وبين الحفاظ على الحلم القديم ، او صياغة حلم جديد ، لانه اصبح لا يصلح لهذه المهمة .

ونتلمس ذلك في العبارة التالية لذلك من خلال ايضاح العلاقة الجدلية بين الحلم والوطن " حاولت ان تنسج من جديد بعض الاحلام في تلك الحياة الغريبة عنك وان تبدأ بحياة لا علاقة لها بحياتك السابقة " .

لكن هيهات ان تتم صياغة الحلم بعد اجتثاث الذات من ارض الوطن ومحوها من الذاكرة تماما فمحو الذاكرة هو - بالضرورة - محو للحلم . فلابد من طابع حميمي لتشكله فالشعور بالراحة والدفء والامان اثر في تفعيل الحلم وتناميه . فان غياب روح الجماعة الحميمية الصغرى (العائلة) ، او الكبرى (ابناء الوطن) ، بدد تلك الاحلام تماما ولا عجب في ذلك ما دامت قد فقدت الوسط المناسب لصيرورتها .

القصة الثانية

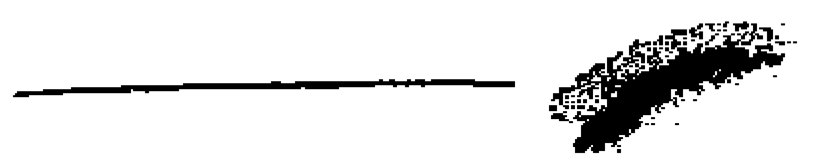
وفي الطرف المقابل تقف شخصية اخرى في قصة جديدة - الطريق الثالث - فالذكرى فيها لا تصلح للحلم ، لكنها حافز لرسم حلم جميل على اعتابها ، بعد ان تعرّت الشخصية تماما من كل المثبطات التي يحملها الماضي لتتسنى لها صياغة المستقبل المنعتق من اية قيود من شأنها ان تجرها الى الخلف ، حائلة دون تقدمها ، والحلم الذي رسمته لا علاقة له البتة بما يسود الواقع من دمار شامل انه حلم عزلة شخصي .

ويسجل بذلك رؤية الراوي تجاه هذه المسألة ، فالقدرة على مجابهة المثبطات وتجاوزها مرتهن بالضرورة بالقدرة على ممارسة حلم العزلة بحسبه ، فهو الحافز على تحديد معالم مجتمع جميل يقود الى تخطي الواقع الراهن وبنائه من جديد ، انه اذن - حلم العزلة - متجدد التمظهر ، بوصفه نواة لاحلام ابعد غورا ، وارحب اتساعا .

والراوي هنا براني بكل المقاييس ، والمروي له ليس ممسرحا ابان الحكي ، غير انه محاور . فثمة انفصال تام بين الشخصية والمروي له ، لسبب بسيط هو ان الشخصية هذه المرة تختلف عن سابقتها ، بوصفها واعية تماما لما يجري لها ، لا تسمح للامور أن تنفلت من يدها .

فعلى الرغم من ان الراوي غير المسرح لم يكن - في أي حال من الاحوال - هو الشخصية ذاتها ، انه آخر نسمع صوته فقط دون ان نراه ، ولكنه - مع هذا - تساوق في رؤيته مع رؤية الشخصية ، فلم تبدُ على كلامه اية عبارة تدل على اختلافه مع الشخصية ، الى درجة انه ترك لها مهمة توجيه الحدث الوجهة التي ترتئيها دون أي تدخل منه . وكأنه فخور بها وبالطريق الذي انتهجته - الطريق الثالث - والمروي له خارج القصة يحقق لنفسه حضورا مشوشا ليس من الممكن الاستحواذ على صورة له من خلالها ، وهو نطقه بكلمتين توحيان بتساؤل مقتضب ، الاولى قوله : والعمل ؟ والثانية : والبوليس ؟ وفي الثالثة كان مقتصرا على الاستفهام من دون كلام ، وعبر خمس نقاط متتابعة تليهما علامة استفهام .

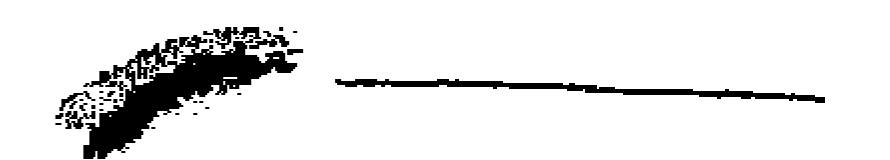
ولم يأت هذا التمظهر / اللا تمظهر عفو الخاطر انه على الرغم من كينونته الشديدة الاقتضاب غير انه حقق حضورا بنيويا تمظهر تداوليا من خلال صيرورة فعل الكلام الصادر من الراوي على شاكلة معينة دون سواها ، تمثلت في اشعار



القارئ بانفصال المروي له عنه ، أي عن القارئ ، فخطاب الراوي لم يكن موجها الى القارئ ، ولا الى شخصية داخل القصة ، انه موجه الى شخص يتوسط المرحلتين ويختزلهما معا ، فبوصفه ليس الشخصية فالراوي بحاجة الى تقديم تفصيلات ما حصل لها ، نظرا لكون كل ما في القصة يثير تساؤله ، لان الشخصية تصرفت على نحو مثير للاستغراب والتساؤل عرفيا . غير ان انفصاله - المروي له - عن القارئ جعل كل التساؤلات التي من الممكن ان تخطر بذهن الاخير مجابا عليها سلفا ، لتغدو تصرفات الشخصية اكثر منطقية وبداهة ، لذا فقد استحوذ المروي على مشروعيته قبل وصوله الى القارئ وابان مروره بمحطة المروي له ، لذا لا مجال فيه للقارئ لتقديم ادنى تساؤل او استنكار ، اذ ما عليه سوى قبول فعل الشخصية بشكل مباشر .

وبهذا يكون الراوي قد مارس سلطته على القارئ ، من خلال استحضاره له ضمن الحكي ، فالراوي كان مدركا لوجود قارئ ضمني ، الامر الذي دعاه الى تشكل معين مما كان له اثره الفاعل على القارئ الخارجي .

وقد استخدم الراوي الوصف الحر غير المباشر في تصويره للحدث المحوري الحاسم في القصة ، وهو وقوع الشخصية تحت طائلة التعذيب النفسي والقسرية في توجيهها اتخاذ الطريق الذي ستنتهجه مستقبلا ، من خلال حصر قرارها بثلاثة خيارات ، هي في حقيقة الامر (لا خيارات) ، لانها تمثيل اقصى لسياسة التصميت المتبعة معه ، فالطرق الثلاث ما هي الا طريق واحدة نحو الصمت ولكن بتمظهرات مختلفة للقمع الذي مورس ضده لأجل عدم الافضاء بالمسكوت عنه - الحلم - .



فقد تم وصف الموقف بطريقة مجازية غير مباشرة ، لتجسيد اقصى لمشاعره الخانقة في تلك اللحظة الحاسمة ، التي صور بطأها الناجم عن قلقه النفسي:

" كان يستيقظ في غرفة مظلمة يسمع تكتكة ساعة الجدار فقط بانفاس لاهثة وعرق بيّن ، وقلبه يدق بعنف " .

ثم يصور غضبه دون التصريح المباشر كذلك:

" كان وميض رأس السيكارة يبدو كالجمر عندما كان يسحب نفسا منها ، وتغدو قنبلة ذرية وتنفجر وتدمر كل العالم " .

ليتبع هذه العبارة المثقلة بالشعور بالألم والحسرة ، بانعطافة مثلت نهاية القصة ذات البعد الانفتاحي ، التي اوحت لنا ان الشخصية كانت كالعنقاء التي تنبعث من الرماد من جديد ، في حلم جميل متجدد ، نابع اصلا من حلم العزلة الاول ، لا لشئ سوى ما لهذا النوع من الاحلام من طابع توليدي .

فحقق بذلك مسارا حلميا معكوسا لحلم المفارقة الرومانسية في القصة السابقة :

" فقط هو وصديقته كانا ينجوان وعلى قمة جبل عال كانا يضحكان ، ويضعان لنفسيهما جناحين ويطيران نحو السماء الشاهقة " .

كما احتفظ بما يحمله الطابع الجماعي الحميمي من قدرة على استنباع الحلم هذا ما نلمسه من العبارة الختامية :

" كانت انفاسهم تضيق خلال جولتهم البعيدة الطويلة ، كانا يعودان الى الارض يبحثان عن رائحة البشر ويبدآن الحياة من جديد " .



فلم تكن تلك نهاية قدر كونها بداية جديدة متجددة ، تنحو الى رسم عالم يوتوبي خيالي على انقاض العالم الواقعي المقفر ، بالاستعانة من معطيات الحلم وما يبعثه في النفس من انعتاق حر ، من كل المثبطات . فالقمع السافر الذي مورس ضده لأجل تصميته لم يمنع تلك الذات من ممارسة الحلم ، وانتشاله من خانة المسكوت عنه .

الإحالات :

(١) ينظر : الأحلام الطائرة - عصمت محمد بدل - ضمن : قصص من بلاد النرجس - قصص كردية مترجمة-حسن سليفاني- إتحاد الكتاب الكرد - دهوك - ط ٢ . (150-152) -2005 -وينظر : الطريق الثالث - ضمن : م. ن - (١٥٣ ١٥٤).

(2) حول نظرية الحلم ينظر : جماليات المكان - غاستون باشلار - ت : غالب هلسا -دار الجاحظ -بغداد -ط ١ . 1980 -وشاعرية احلام اليقظة_علم شاعرية التأملات الشاردة -غاستون باشلار -ت : جورج سعد -المؤسسة الجامعية -بيروت -ط ١ . 1991 -

(3) حول الراوي البراني ونقيضه الجواني ، ينظر : تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين -المركز الثقافي العربي -بيروت -الدار البيضاء -ط ٢ . 310 -

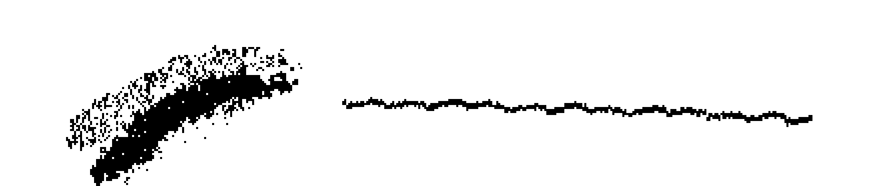
(4) ينظر : م . ن . 304 -

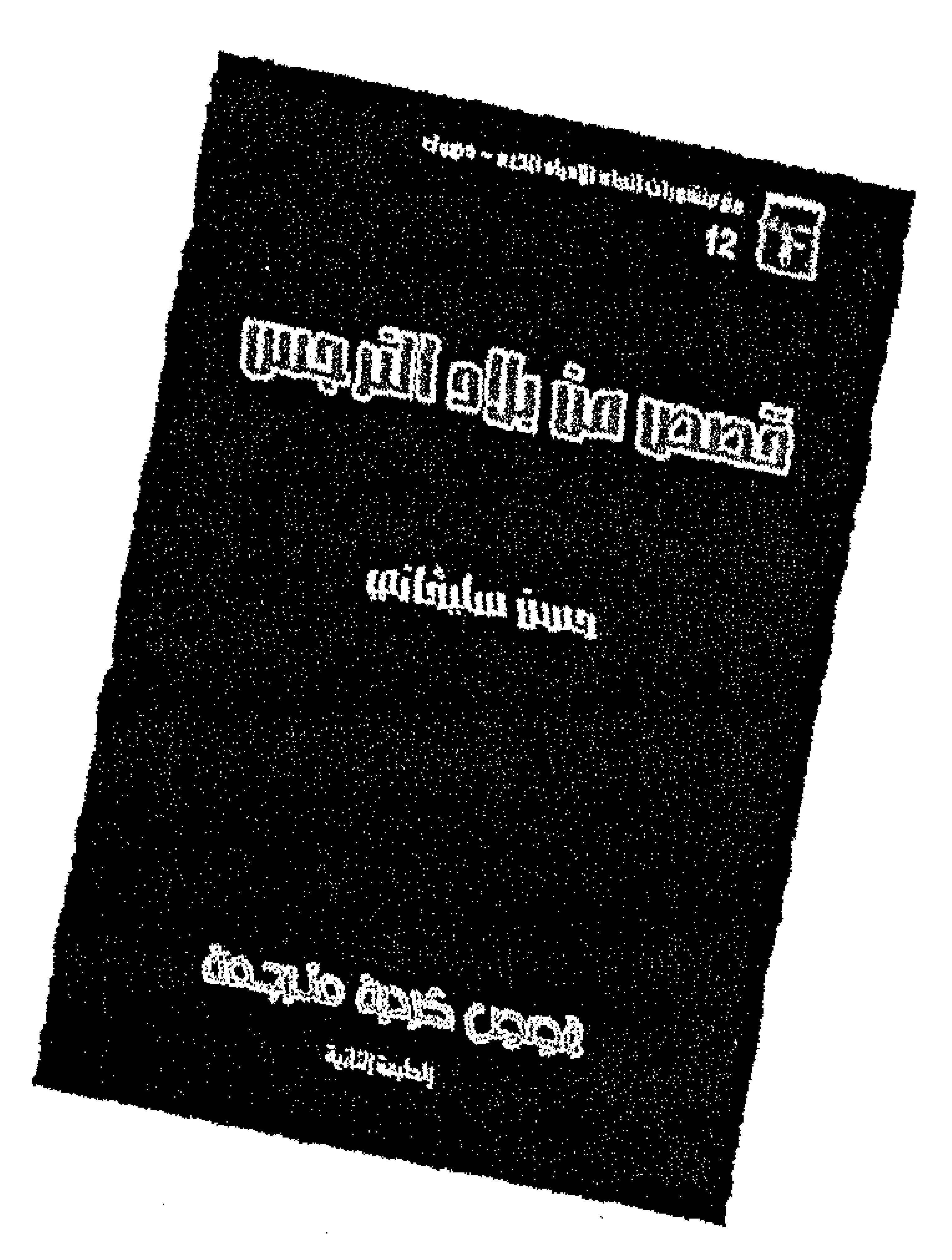
(5) نظرية المفارقة - خالد سليمان - مجلة أبحاث اليرموك - ع ٢ - ١٩٩١- ,٧٥

(×) هكذا وردت .

(٦) المفارقة وصفاتها _د .س . ميويك - ت : د . عبد الواحد لؤلؤة - دار المأمون - بغداد - ط ٢ - د . ت . - ٦٧ .

(٧) حول عدّ الذاكرة والرؤيا ركيزتي الحلم ، ينظر : شعرية طائر الضوء _جماليات التشكيل والتعبير في قصائد ابراهيم نصر الله - د . محمد صابر عبيد - المؤسسة العربية بيروت - ط ١ -٢٠٠٤- ٧٣- .



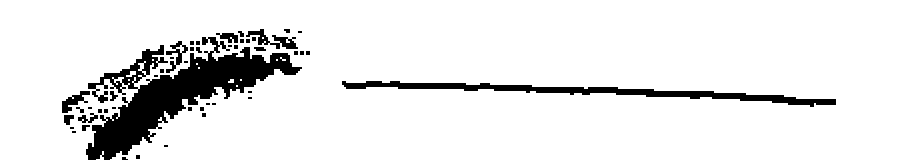


جدرنة القصة الكردية ومزايا الحداثة في ((قصص من بلاد النرجس))

عبدالكريم الكيلاني

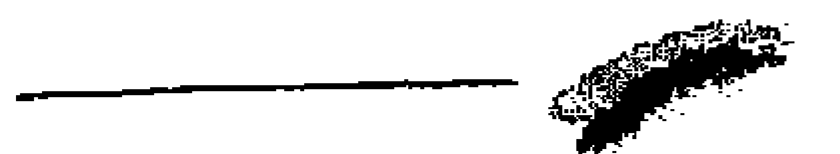


عندما يرتبط أدب الشعوب بحكايا موروثاتها فمن الطبيعي أن يكون هنالك رمز يختاره الأديب لجذرنة النص وإضفاء بعد إنساني اجتماعي قابل للتأويل على أساس ارتباطه ببيئته وإطلاق العنان لمخيلته للتجوال في الموروث وما يؤول إليه وبالتالي خضوع كامل للمعادلة لهذا الرمز في كل مزايا الإبداع الثقافي وهذا ما حدا بالقاص حسن السليفاني الى عنونة مجموعته القصصية ب(قصص من بلاد النرجس) التي تجمع بين طياتها فيضاً من قصص وحكايا بأقلام مبدعة مثلت خلاصة المشهد القصصي الكوردي وبما أن زهرة النرجس هي رمز للشعوب الجبلية عموماً ولشعب كوردستان خصوصاً فقد كان موفقاً في استخدام هذه الزهرة كرمز يعكس جميع الألوان بجمالها ونضارتها ونقائها وعند قراءتنا لنصوص هذه المجموعة المترجمة من الكوردية إلى العربية تتضح لنا معالم وآفاق الأدب



الكوردي الحديث بتقنياته السردية وخطابه اللغوي بالإضافة إلى مسارات تراكيب القصص التي تحاول التواصل ومواكبة التطور المستمر للأساليب المتبعة في الكتابة الحديثة وطريقة السرد المكثف وسيرها على خط مستقيم من بدايتها وحتى نهايتها وتماشيها مع المدارس والألوان القصصية بكل أطيافها وأشكالها .. ماجعلنا نمتطي صهوة الاستمتاع ونحن نحلق في فضاءات (قصص من بلاد النرجس) حيث الإبداع يتجلى ويرقى إلى أعلى مستوياته في أغلب قصص المجموعة ...

ولدى دخولنا إلى نافذة الإبداع الكوردي في الأدب الحديث نرى بوضوح الواقع بكل تجلياته ومتناقضاته ونستشف الشعور الكامن المرتبط بطاقة الإنسان عبر بوابات الألم والحب والتضحية ولملمة جراحات عميقة نتيجة المعطيات والتراكمات التي أنهكت جسد الشعب الكوردي على مدى عدة عقود من الزمان لتأتي قصص المجموعة لتؤكد لنا ماهية وعمق الثقافة وأصالتها من خلال الصور والأساليب المختلفة التي احتوتها دفتي الكتاب .. فضلاً عن ارتكازها على عوالم وشخصيات من صميم الواقع إضافة إلى الموروث البيئي الاجتماعي لتؤسس منها حاضراً مفعماً بالحيوية من خلال رصد الحدث الملتقط بدقة وبراعة ومن ثم تحويلها إلى مادة توثيقية على شكل قصص قصيرة .. فحين يفاجئنا القاص أنور محمد طاهر في قصته الموسومة ب (لصوص الليل) بتمرده على عسس وعيون الحاكم والحقبة المظلمة التي أججت لهيب الثورة وأدارت محرك الزمان نحو الشمس لتضيء الروح بعد عتمة أودت بالمجتمع إلى تكاثر



الغربان لتبدأ نهاية الزوال ويشع نور الحرية على الجميع ((إذا سألك أحدهم ,قولي له لقد سلك دربه نحو الأعالي ـ يعني هذا إنك ستقصد الجبال ؟؟ ـ نعم ـ .... ـ حينما كان يعبر دجلة كان ماؤه ينحدر نحو الجنون بغضب هادر ـ توجه إلى نبع طفولته وابتسامة شاسعة مديدة بطول قامة نهر دجلة كانت ترتسم على شفتيه))) .....

أما القاص حسن السليفاني فقد حشد لغته السردية الموسقة باشتراطات فعلية حكائية مبنية على التفاعل الإيجابي مع الذات الإنسانية المؤدية إلى تغيير المجتمع على أساس الاندماج مع الواقع وإظهار الترسبات العالقة فيه من (خوف .. ألم .. إيثار .. بطولة .. حب الأرض .. الدفاع عن الشرف والعرض .. مكانة الوطن، وكل المشاعر التي تحض على التمسك بمبادئ الإنسان وسموه والتعبير عن الآخر في داخله ليشكّل هالة قزحية تمثل الأنا الداخلي والخارجي واتحادهما عند الخطر).. وقد برع السليفاني من خلال أسلوبه في قصة (ليلة المطر) بلغة رصينة مكتنزة بالتسامي ومنبثقة من شظايا تلامس ذائقة المتلقي ولجوئه إلى عنصر الإثارة بوتيرة متنامية من خلال إشارات واقعية ومفارقات حادة في استعادة زخم الذاكرة المؤسسة بالدلالات المتباينة ومن خلال رسم لوحة متقنة لمشهد شعوري جميل معبر (كانت أضواء الشارع باسمة ـ وحبات المطر تتراقص حولها والسوق غافياً ـ كنت فرحاً بقطرات المطر التي تبلل شعرك ـ .... ـ رفعت رأسك إلى السماء القاتمة وكنت تبتسم من القلب لهواء المطر البارد .. ـ حقاً المطر جميل)) وهو بهذا يتناغم مع

موسيقا الحالة الشعورية لوجدان البطل وحركته الديناميـة داخل إيقاعات النص وخارجه.

وقد ساهم كتاب السليفاني في إبراز وحدات البعد المكاني من دلالات اجتماعية إلى تاريخية / الكهف الذي يؤوي الأبرياء الهاربين من وجه الظلم والقرية التي تتهدم أمام أعين ساكنيها من أهلها. كان تجسيده للواقع المعيش رمزاً ودلالة أكيدة على الزمن المفتوح من خلال أصوات الشخصيات ووعيها لذاتها وصرخاتها المكلومة نظراً لغياب الشباب، والقصة هنا تعنى بصوتيات شخوصها أكثر ما تعنى بحالاتها الداخلية النفسية كمتكأ للولوج إلى داخل أهداف النص الذي يرسم لنا التزام أهل القرية بالصمت إزاء الظلم وما يقترفه بحقها جلاديها من أصحاب السيطرة في الحكم الظالم وبوجود حاكم ظالم، لأنه لا مكان للظلم إلا إذا كان الحاكم وحاشيته مستبداً بشعبه وسكان الأرض.

أما في قصة (من دفتر الانتفاضة) فقد آثر السليفاني توثيق مرحلة تاريخية مهمة في حياة الشعب الكوردي الحافلة بالمآسي من خلال فهرسته للخطاب السردي داخل القصة وحقنه بوحدات معرفية تستمد تلميحاتها من جذور تاريخية واجتماعية ومنحها جواز تنقّل ضمن دوائر مفتوحة مشبعة بمقطعات شعرية تجسد الحالة المعاشة في حقبة معينة من حقب السير في دروب الحرية عبر مثابات جبال كوردستان المضمخة بدماء الشهداء فجاءت القصة مرتكزة ببنية فنية ولغوية متقنة تحمل في جنباتها سحر الإيقاع المنبعث من نقطة مركزية تتسع نحو الدائرة ليشمل



تأثيـرها إدراك المتلقي ((في رأس مـحلة الكندك أيضـا كـان الرجـال يجتمعون ويقصدون الكلي سيراً على الأقدام ,كانت دموعك تنهمر من الفرح وأنت تشاهد هذا المنظر الرائع)) ..

الملفت للانتباه أن هذه المجموعة القصصية تشكلت كوحدة واحدة متوازية ومتساوية الأبعاد ذات رؤى مختلفة متحدة متحركة تحت سقف زمني معروف لدى الجميع وبالتالي نستطيع أن نعتبرها خلاصة لأفكار وتجارب ذاتية وشمولية لدى مجموعة مختارة بل متميزة من الأدباء الكورد الذين رسموا بقصصهم لوحة الخروج من شرنقة التعتيم المتعمد من قبل السلطات المتعاقبة وأجهزتها الإعلامية لتعريف العالم بمدى تطور الحركة الفكرية والثقافية في كوردستان من خلال الصور والأساليب المختلفة الحديثة المطروحة في تلك القصص سيما وأن السليفاني أجاد في نقل هذه التجربة إلى اللغة العربية واقترب من مجساتها إلى حد ما كونه قاصاً يمتلك أدوات الفعل الكتابي ضمن أطار اللغتين العربية والكوردية وهذا ماجعل المتلقي يستوعب بسهولة النصوص القصصية الجميلة بتداخلاتها البنيوية بوعي وتقبل عال جداً فالواقع الكوردي بكل تداعياته وأشكاله ومساحاته وإيديولوجيته الحاضرة فيها لتكون على تماس مباشر معها مدركاً كل هذه الأمور بعد أن كانت حكراً على الكورد أنفسهم نتيجة لما حدث في عقود طويلة من التهميش ...

وهكذا فإن المرأة الكوردية أيضا بعالمها الفسيح المخضب بحناء

المشاعر والأحاسيس كان لها حضوراً فاعلاً وأساسياً في (قصص من بلاد النرجس) فعكست الهم الأنثوي بتفاصيله المتشعبة الصغيرة كحالة أساسية في أي مجتمع وأي مكان وزمان وكلنا نعلم بأن للمرأة الكوردية دوراً كبيراً في مختلف المجالات وعلى الأصعدة كافة على طول الأحداث التي رافقت نضال الشعب الكوردي من أجل التحرر والاستقلال لذا فلا عجب أن نجد لبصماتها وجوداً قوياً في الساحة الثقافية في كوردستان ونحن إذ نقرأ باقي قصص المجموعة لابد لنا أن نتوقف عند نخبة من القاصات الكورديات لنسبر أغوار ماخطته يراعهن كي تكتمل لنا الرؤية , ففي قصة (هل لي غيرك يا بنفش) نجد بأن القاصة سرفراز النقشبندي تحيك ببراعة نسيج الخلجات التي تغمر المرأة العاشقة فتمنح حبيبها جرعات كبيرة من الحب والحنان والصدق وتؤسس لمستقبل قزحي نقي لامكان فيه للخيانة والزيف باسم الحب ناسية أو متناسية بأن الآخر (الحلم) قد يتقنع بأقنعة ملائكية من أجل حاجة مؤقتة أو مرض عضال لايمكن القضاء عليه (زير نساء) حينها سترتطم المرأة بجدار مغلف بوحل الخداع ليحيلها إلى إنسانة واقعية بعد أن كان (الحلم) مثاراً لها وعالماً تتحرك من خلاله (الرضوخ ,الصمت ,تجاه الرجال هذا العصر غباء , ... ,لقد تعودوا على النساء الثرثارات والعبثيات ,تلك النساء اللواتي يفهمن كل الأخطاء ,

, ...ماذا أفعل أنا الولهانة بطبائع موطني .. ,ليتني لم أركن إلى الثقة منذ اليوم الأول ,واتخذت من الشك طريقاً وعنواناً ,لما كنت الآن أحس بالآلام) ...

وهكذا تأتي معظم نصوص مجموعة ((قصص من بلاد النرجس))

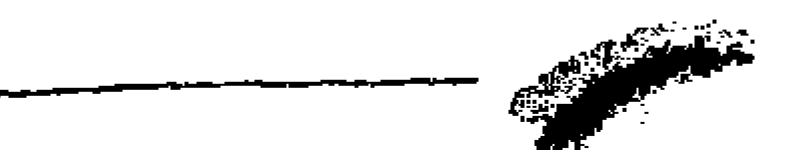


بايقاعات متشابهة ولكن منفردة بأساليبها لتعرفنا بالمشهد القصصي الكوردي عبر منظوماتها اللغوية المعبرة عن مزايا الحداثة تكثيفاً وايجازاً ونقلاً للحدث ببراعة أدبية وتحويل المتلقي من دوائر مشوشة إلى فضاءات جلية في أطر منظمة غنية بالدلالات الرمزية للانتماء القومي في بعدي المكان والزمان.



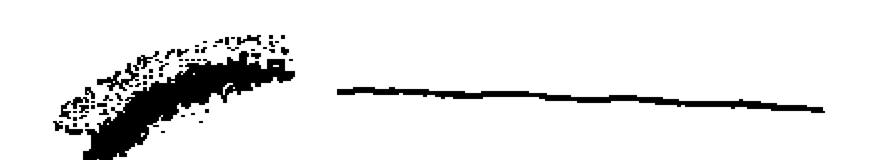
ثنائية الحرب والحب في رواية گولستان و الليل

قراءة: يونس أحمد



يحتار المؤلف حينما يحاول أن يضع اسما لمولوده الجديد. لكن القارئ النشط يزداد حيرة وارتباكاً حينما يحاول ان يجنس هذا المولود، خاصة اذا كان هذا المولود نزقاً وطائشاً ولا يعير أهمية لقواعد التصنيف والتجنيس. هذه هي الاشكالية الأولى التي يطرحها علينا نص حسن السليفاني الموسوم »كولستان والليل« . الاشكالية الثانية هي اشكالية الوعي الجمالي والفني للرواية كنص مفتوح على الأجناس الأدبية كافة ومدى تمظهره في الأدب الكردي.

وتتجلى مهارة الابداع في وعي المنتج للنص بأدوات عمله وبالتالي إمساكه بقواعد اللعبة الروائية وتسخيرها في مسارات النص الإبداعي، بحيث تتجلى هذه التقنيات في جمالية تحمل بصمة الكاتب الخاصة، فكيف تعامل السليفاني مع أدواته هذه؟



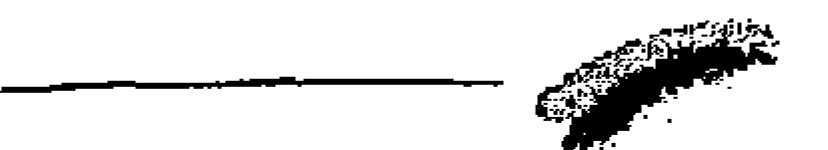
ابتعد حسن السليفاني في عمله هذا كثيراً عن تقنيات الرواية التقليدية. وهذا لا يعني انه كتب رواية حداثوية بالمعنى المعجمي للمصطلح والذي بالتأكيد لا يمتلك تحديدات معينة، ولكنه استخدم ادواته بمهارة فائقة في كتابة نص مغاير مستعيناً بتقنيات الشعر في الايجاز والتكثيف والسينما في القطع وتداخل الأزمنة والمسرح في الحوار الذي يزيد من التوتر والتصعيد.

على مستوى التكنيك تظهر لنا في الصورة شخصيتان ترتديان قناعي السارد أو الراوي ليوهمنا الكاتب أنه يتحدث عن أزمتي هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في هذه الرواية وهما الحرب والحب. فهاتان الشخصيتان تفرضان حضورهما المستمر وبالتالي سلوكياتها وآليات تعاملهما مع الحياة والفضاء الروائي العام. الحرب المجنونة العبثية تدفع بضحاياها الى المحرقة. وأول ضحاياها هم الواعون بأبعادها الحاضرة والمستقبلية، وتزداد وتيرة تأزمهم وادراك عجزهم عن تجسيد مواقفهم المتقاطعة الى فعل يوازي ضراوة الحرب وقسوتها ولاإنسانيتها فيتحول رفضهم الى سخرية مريرة تتخذ طابعا انتقاميا حينا أو رؤية ظلامية للوجود والحياة (التفت اليَّ وخاطبني بالكردية).

- دلشاد فهِّم هذا الحيوان قل له...

- سألني الضابط - (ماذا يقول؟) ص ٣٢ (مع الحرب، الحياة تكون حزينة، صدأ، العنادل نائمة، صامتة) ص ٤٦.

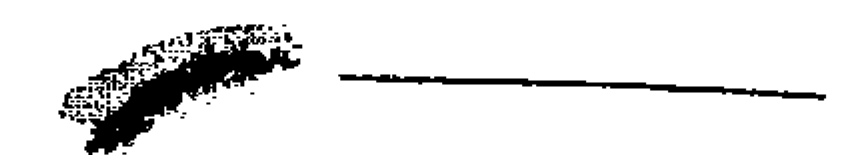
(جميلتي، ارجو المعذرة. مبارك عيدك. لا استطيع ان اقولها لك. لا تحزني سيدتي ما زلت حياً، استنشق الهواء العفن) ص ٥٦.



الحرب تقلب الأمور رأساً على عقب. الضابط يتحول الى حيوان والحياة الى صدأ والعنادل تضرب عن الغناء والهواء الذي هو من مقومات الحياة الأساسية يتحول الى عفونة، فكيف ستمضي الحياة في هذا الجو الظلامي. الحرب، هذه الشخصية الشريرة لن تبقى وحيدة في الساحة تفرض اخلاقياتها على الناس والبيئة والقيم فالضد يصنع ضده. يحفزه ويعطيه قوة دفع ليشهر حربه المضادة على الحرب. انه الحب.

الحرب ليست حدثاً طارئاً تزول اسبابه ومضاعفاته بزوال حالة الحرب. انها منظومة قيم ذات أبعاد اقتصادية واجتماعية وثقافية ورؤية للحياة وسلوك يتمظهر بالعنف الذي من مقوماته القسوة واللا انسانية. وهي بشموليتها تسعى لاخضاع كل مفاصل الحياة الجميلة. لقوانينها الشرسة ومن ضمنها الحب والذي هو تعبير غريزي وتلقائي لارتباط الإنسان بالإنسان وبالبيئة والقيم. من اقتباساتنا السابقة لاحظنا كيف أن الحرب تخلق لنفسها قيمها الخاصة والتي ربما تسير في الاتجاه النقيض لقيم الحياة، خاصة في حرب نفد الايمان بجدواها واهميتها ومن ذلك تقنين علاقات الفرد بالآخرين وبالأخص المقربين له. فالزوجة، الحبيبة بعيدة، والمناجاة تبقى واحدة من وسائل الاتصال مع الآخر. وتصبح الكتابة رفض لمشروع الحرب في تدمير ذات الانسان واستلاب خصوصيته والهيمنة على روحه وبالتالي افراغه من هويته وجعله هامشاً او ملحقاً ولتكون الذاكرة احد دروب الرفض.

(هيمن. أين أنت؟ أي صديق الأعظمية والكورنيش ومصيف صلاح الدين. أين أنت؟ ليس من المستبعد ان تكون قد سافرت ومن دون جواز



الى ذلك العالم الذي كنت تسميه (الجنة الكبرى). عندي يقين أنك تسخر من هذا الوضع واعرف جيداً انك من الرجولة بحيث تملك الجرأة لقتل نفسك مفضلاً البقاء مثل فقاعة صابون في هذه الحياة). ص ,٥٧

هكذا تنسج الحرب خيوطها الخبيثة ويصبح العيش في اجواء الحرب فقاعة صابون سرعان ما تنفجر، وهكذا بسرعة يمر العمر. شباب قد تفتحوا لتوهم يموتون بشكل يومي وبطرق عبثية. حرب بلا بطولة والموت يأتي مجاناً من كل الطرقات.

(نجدة ذهب. صديق الدراسة وشوارع الموصل والوزيرية والجسر الحديدي وليالي القطار ودعابات الأصدقاء. نجدة مضى.. غادر هذه الدنيا. تركنا جميعاً. سراب كانت تنتظره لاعلان خطبتهما. تركها. ترك الأختين والأم محنيات الظهر حزناً وغماً. مضى ولم يقل لأحد وداعاً. وا أسفاه. ان تقتل بأيدي اصدقائك.

ـ وكيف ذلك؟

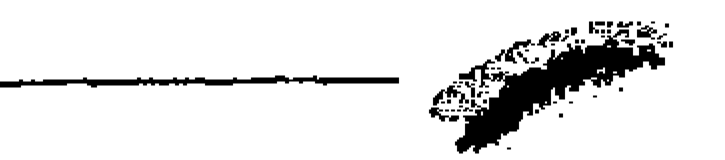
ـ هو وأربعة جنود آخرين مزقتهم مدافعنا المضادة للطائرات.

ـ لم أفهم؟

ـ فجأة ظهرت طائرتان في سماء كركوك. مضتا نحو الهدف. الخوف والارتباك شاعا بين الجنود. مع صوت انفجارات قنابلهما تفجر صوت آمر الكتيبة عبر جهاز (التنوي).

ـ افتحوا النيران ـ طائرات معادية.

ست بطاريات فتحت النيران. خمسة وثلاثون مدفعاً مضاداً للطائرات فتحت النيران دفعة واحدة، فقط مدفع نجدة ورفاقه بقي صامتاً. المدفع



الذي يحاذيهم أطلق عليهم الرشقة الأولى.

الارتباك جعلهم يخفضون سبطانة المدفع الى درجة أن النيران سقطت على مدفع نجدة ورفاقه وفوراً سقط الخمسة قتلى) ص ٤٩ - , ٥٠

لقد نجح الكاتب في صنع شخصيات مكثفة مأساتها الحادة هي وعيها أنها تستهلك حياتها تحت جبروت وهيمنة شخصية الحرب الحاضرة جداً واللامرئية جداً. ربما تبدو هذه الشخصيات سلبية، لكن ايجابيتها تبدو في اصرارها على استعادة هويتها الانسانية عن طريق مواصلة الحوار مع الآخر كذات مستقلة، ومع العالم كقيمة تتجلى في الصداقة والحب وعشق الكتاب والكلمة النظيفة.

لقد عبر السليفاني عن وعيه العميق بأساليب استخدام تقنيات الفنون الأخرى من أجل انجاز نص ذي مواصفات فنية. فقد استفاد من الحوار وهو تقنية مسرحية في تصعيد أجواء النص وبث خطابه الى القارئ، ومن تقنيات المونتاج والتقطيع السينمائي، واستخدام أسلوب السرد الروائي والحكي مع تنويع ضمائر السارد، واستعان بالمذكرات عبر تدوين أوراق الحرب.

وكانت عفوية اللغة المحكية التي استخدمها السليفاني في السرد والوصف والحوار قد اعطت للنص تدفقاً اكثر، وبذلك استطاع القاص ان يصنع لنا من لغة مروية لغة سردية ذات مواصفات عالية.



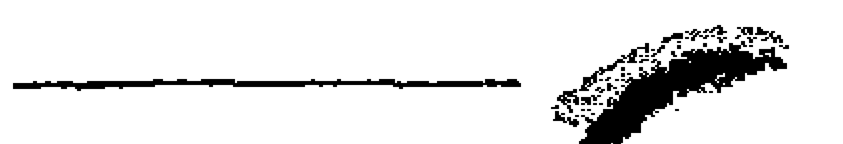
قراءة شعرية

في نصوص قصصية

حول مجموعة

ليلة المطر

محمد بدر الدين البدري

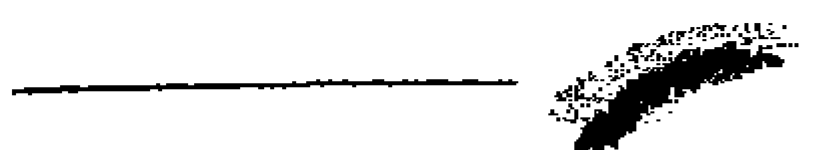


الأدباء والفنانون هم أول من يتحسس مكامن الجمال والقبح، مناطق الاثارة والخطورة، هم الذين يشيرون الى جميع مفاصل الحياة ويلمسون المتغيرات قبل حدوثها لذلك تراهم غير طبيعيين مقارنة بردود الفعل الطبيعية للآخرين، كما أن صفة المزاجية كثيراً ما تطلق عليهم ذلك أنهم محكومون بقوانين خاصة وليسوا متذبذبين حين ينتقلون من موقف لآخر بل هم في سعيهم الدائب للكمال والسمو، فلا عجب أن يشدهم منظر ما أو جملة ما في وقت ما وقد لا يلفت انتباههم عمل مهم يشغل حيزاً كبيراً في ذهن الناس لذلك فهم يشكلون المحرار الأول في تأثير معظم المتغيرات ليأتي بعدهم التنظير من قبل المفكرين وبعد ذلك تأتي المقاييس والمعايير والقوانين من قبل العلماء التجريبيين أو علماء النفس والأجتماع وبهذا التفسير وبتعبير موجز ترى لدى كل منهم مثالاً لكل حالة، وفي السابق كانت رؤيتهم



تجاه الكون والحياة يطلق عليها المدينة الفاضلة وقد افتقدنا هذه المدينة الآن بسبب من التشعب والتطور اللذين غيّرا طبيعة الحياة لا بل حصل تغيّر في بعض المفاهيم وبذلك اتجه الفن والأدب نحو الحلم الذي بات هو المعبّر الأول عن وجهة نظر الأدباء والفنانين حيث أصبح الحلم هو الذي يغلّف أعمالهم لا بل يشكّك فضاءها الذي تسبح فيه تعبيراتهم والوانهم الأخرى المباشرة، فالحلم إذن هو الحالة المفقودة التي يسعى الأديب والفنان الأمساك بقلبها وأطرافها محاولة منه لغرسها في أرض الواقع- الواقع مؤلم لأنه لم ولن يشكل حالة الكمال بالنسبة للأديب والفنان- ومن هذه الثنائية المتناقضة بين الواقع والمثال بين الوضع الآني والطموح بين المعتاد والشاذ بين المألوف والمتطرف بأية نسبة كانت ينتج عن هذه الثنائية شحنة وجدانية عميقة التأثير لدى متلقي الأعمال التي تعبر بصدق فتجعل المتضادات والتباينات تظهر بجلاء لتثير اللذة في نفس هذا المتلقي وهذه الشحنة التي تثير اللذة تمنح صفة الشعرية على ذلك العمل- وهي ليست بكائية ناتجة عن رومانسية-..

ومن هذا التفسير نستطيع أن نبرر سبب احساسنا بالحالة الشعرية التي ترافق قصص مجموعة ليلة المطر للاديب حسن سليفاني (دهوك في ١٩٩٧) خاصة وان القاص ابتعد تماماً عن التعبيرات أو الجمل ذات التراكيب الشعرية وكانت الجمل المستخدمة في الوصف ذات تراكيب نثرية بينما يسعى قاصون عديدون الى استخدام اللغة الشعرية في كتابة قصصهم لمنحها صفة الشعرية التي تجعل إعادة قراءتها مستساغة لعدة مرات، كما أنّ إبتعاد القصص عن الواقعية عبر تخليص الحدث من زمكانيته واطلاقه في فضاء استمراري ليكون ذا بعد إنساني فيتوغل عميقاً لدى الملتقي ويتفاعل مع أحاسيسه



وبذلك تخلصت القصص من عملية المباشرة والتأرخة واكتسبت اطارها الأدبي بعد أن مرّ كتاب القصة القصيرة لفترة من الزمن بتسجيل الأحداث وكأنها مؤرخون، ومما تجدر الإشارة اليه أن القاص استخدم الرمزية في عدة قصص وكان يمنح المتلقي مفتاح الحل لهذه الرموز ففي قصص (غداً يبتسم الربيع، هيهات، من تكون، زمن الدجل، القبض على حلم آذاري) كانت هذه القصص ترمز الى قضية الكاتب الذي يمثل الراوي بعد تبنيه للوعي الجمعي للشعب والأمة التي ينتمي إليها (كوردستان) فالحيادية والموضوعية التي تقمصها الراوي من خلال وعي القاص بالتخلص من الأنا وتبني رؤية الآخر للأشياء، الآخر الذي سينتصر حتماً لأنه يمثل الذات المشتركة منذ النشوء الأول الى الآن وحتى النهاية، الآخر المندمج في الأنا حينما تكون القضية انسانية وعادلة ولن نتطرق الى التفسيرات والتأويلات ولن نفك الرموز لتحتفظ القصص بعذرية كل قراءة لها. ونعود الى القصص لنكتشف الآلية التي كان القاص يرسل عن طريقها وعبر تقنياتها بفضاءين أو عالمين أو حالتين ليخلق منطقة للقلق أو الاضراب أو السأم، منطقة للترقب أو التوقع، منطقة لمعايشة الصراع، منطقة للجذب والانشداد، لنشعر أننا نطوف في عالم شعري، ففي قصص (خبز محلى بالسكر، زه ري، صبى الثلج، من تكون) يكون لعالم الطفولة وفق معرفتنا ومرجعيتنا عنه تأثير بالغ في خلق حالة الصدمة نتيجة ما تعرض له وما سيتعرض له هذا العالم من تهشيم..

وفي قصص (رحيل شامخ، زمن الدجل، ليلة المطر) تبقى عملية الاضطهاد لحرية التعبير هي المحرك الأول لاستفزاز المتلقي، استفزاز لتكوينه ولانسانيته وما يترتب عن هذا الاستفزاز يوقعنا في الكمين الشعري..



وهنالك الاحداث الحتمية في الحياة والتي تحمل معها احتمالاتها فيكون الترقب هو العامل الاساسي في مسألة شد المتلقي والتفاعل حتى النهاية، ففي قصة (غداً يبتسم الربيع) احتمالات الولادة وما يرافقها بعد ان يبلغ عملنا مدة العقم التي سبقت حالة الحمل وهنا تاخذ الولادة احتمالات عدة وأغلبها غير مضمونة النتائج على الرغم من أن القاص قد سلمنا نتيجة الحدث في العنوان..

أما في قصة (القبض على حلم آذاري) والذي يحمل احتمالاً واحداً هو أن يؤدي هذا النوع من الأحلام الى حالة من الارتياح الغريزي إلا أن عملية الاستيقاظ من النوم حرمتنا من النتيجة وبذلك تميزت هذه القصة عن اخواتها في المجموعة بأنها ذات نهاية مفتوحة فمعاودة بطل القصة- الراوي ذاته- للنوم لن توصله الى ذات النهاية المتوقعة لاحتمال عدم معاودة الحلم أو الاستيقاظ ثانية وهذه القصة المكتوبة في عام ١٩٩٥ والتي حملت المغايرة والتفرد تعتبر مؤشراً جديداً في تجربة القاص وكان الاجدر لو قام احد النقاد أو دارسي الادب الكردي بالتطرق الى هذه المجموعة بلغتها الاصلية لتكون المقارنة صائبة واكثر دقة إذ لا يجوز لي معاينتها مع لغة ترجمت اليها المجموعة ففي ذلك ظلم كبير للقاص ولتجربته القصصية..

وفي قصة (ساعة في حضرة طبيب السعادة) نعيش حالة الافتراق إذ نكتشف أن لا وجود للسعادة، وهذه التعرية الفاضحة للواقع تجعلنا نتعاطف مع البطل نظراً لأحساس القارئ بأنه هو البطل..

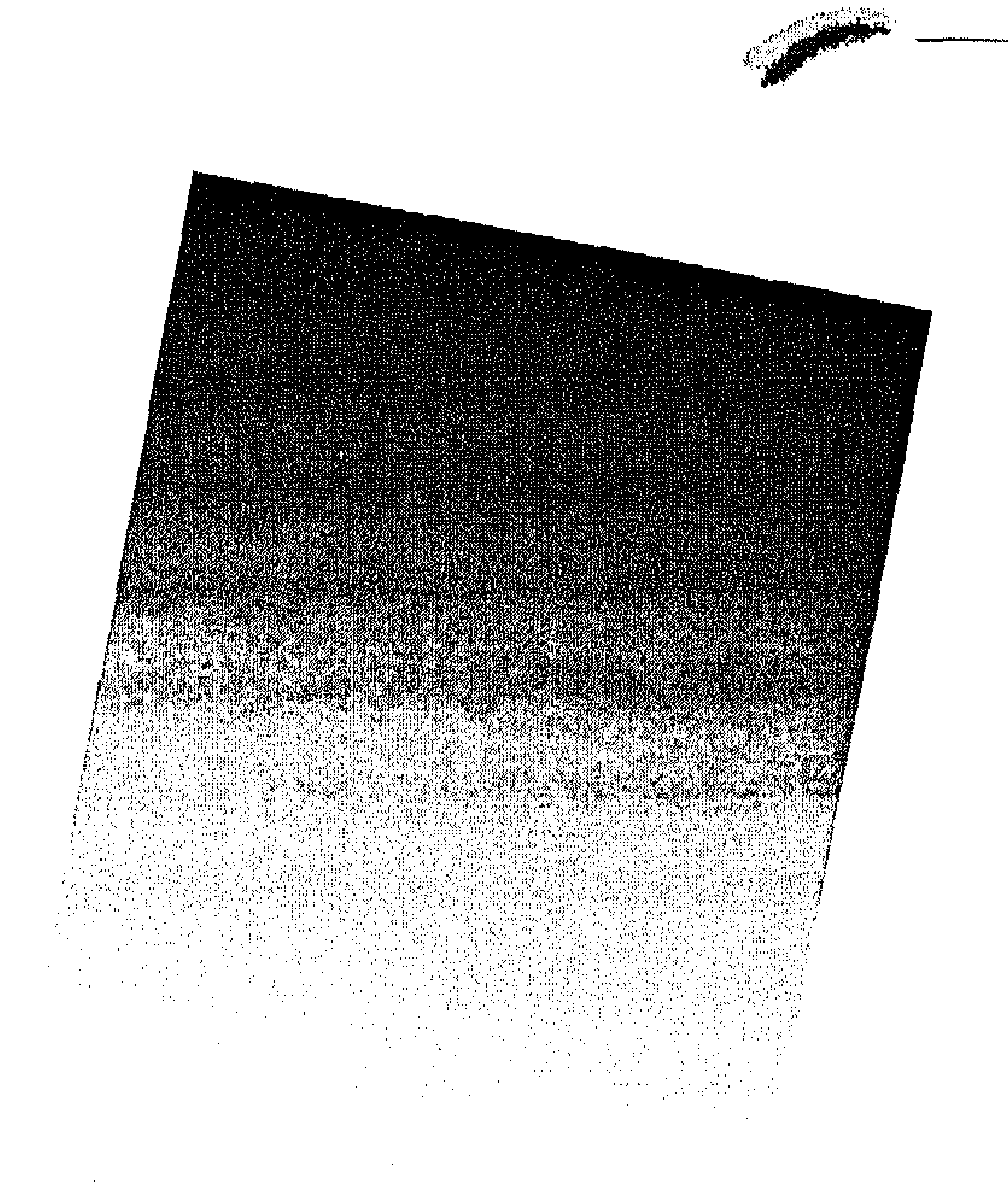
أما قصة (زيارة) فالقاص يشير الى تغيير في الموقف ازاء الاضطهاد والمصادرة يرافق مجيء الموظفة الجديدة مع بقاء صفة العنجهية والأستبداد



على الطرف الآخر، وقد عبر القاص عن كل هذا بلغة هادئة تتناسب وصلابة الموقف الجديد، وهذه القصة تناقض رؤية الراوي في قصة (قطار القلب) حينما كان يداعب حلماً جميلاً في الانطلاق والتفاعل مع الحياة لكن عدم تحقق الحلم وعودة القطار التي تؤشر العودة الى ذات الواقع بمعنى عدم التغيير في الموقف ويبرر ذلك الاطلاع على تاريخ كتابة القصتين فنرى تطابقاً إذ لم يحدث أي تغيير في موضوعة الراوي- قضيته- لبضع سنوات، وبين قصتي (زيارة وقطار القلب) تقع قصة (الابريق) وكأنها وضعت بقصدية عالية لتفضح الذين تخلوا عن قضيتهم ففقدوا خواصهم الانسانية لذلك اضطر الراوي أن يتدخل بصورة مباشرة حينما تساءل "-أ حقاً هؤلاء ايضاً رجال؟"..

اما قصة (هيهات) فتتفق مع قصة (زيارة) إذ يشير موقف الطفل من اسمه الذي يعني "هيهات أن تنالوا ما تبغون" إلى موقف الموظفة الجديدة في قصة زيارة في تبني المواجهة في الصراع وهذا الموقف من قبل طفل وانثى يبعث على التفاعل مع هاتين القصتين..

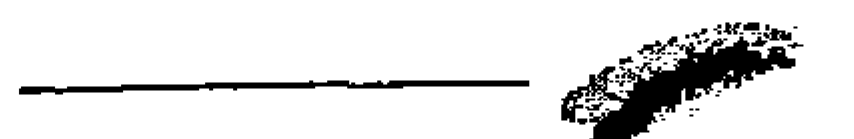
أما أكثر القصص تقارباً مع الحالة الشعرية قصة (هي والقلب) إذ قام القاص بنفي بديهية ثابتة على لسان بطله حينما نفى وجود قلبه في صدره وأسس له وجوداً ثانياً فوق قمة جبل كوردستاني فهذه البنية الصادمة قذفت بنا نحو المنطقةالشعرية وبذلك يكون القاص قد حقق تفاعلاً كبيراً مع متلقيه مكنّه من ذلك وعيه بعملية الايصال ومعرفته الدقيقة بكيفية بناء الجسور بينه وبين المتلقي.



من دفتر الانتفاضة

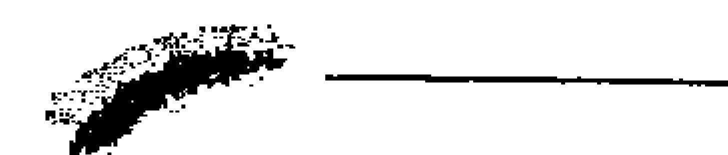
شهادة على دور المثقف الملتزم

فدان آدم



ما هو هذا الحق الذي يهبه العامل الذهني لصاحبه ليميزه عن العوامل الاخرى العضلية، ليبرر نأيه بالتالي عن نضال الجماهير ضد الدكتاتورية؟ وهل يكون المثقف الكوردي الجنة الدنيوية في حين يكون للمناضل الكوردي العرق العاقر وحسب؟

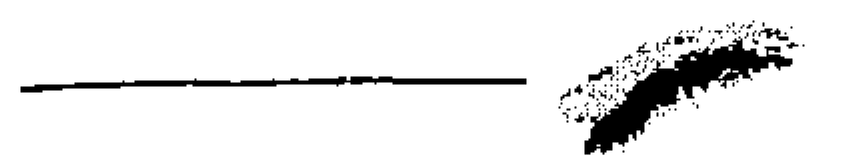
إن هذا التمييز الذي ساعدت على نشوئه الظروف وفي مرحلة معينة، وقسمت النضال الى نضال بالقلم فقط وآخر بالسلاح فقط، وفقاً لتقسيمات وضرورات النضال في تلك المرحلة لا يعني ولا يجب أن يعني أبداً بأن هذا الاجراء مطلق الصوابية، لأن الانتقال الى مرحلة جديدة يتطلب ادوات نضال جديدة، وبالتالي فإن نضال المثقف يجب أن يسير جنباً الى جنب النضال جميع فئات المجتمع. ولا يجب ان تقف الممارسة النضالية للمثقف عند صورة واحدة هي صورة الكتابة وبجميع اشكالها، فأنت تكون مناضلاً في



بلد دكتاتوري اذا وزعت منشوراً في الشارع، او جمعت المساعدات في ابجدية النضال بالقلم والفكر في وجه الدكتاتورية، فكل هذه وسائل مختلفة يجب عليها ان تتناسق بالضرورة وان ندرك بعدم وجود أي تناقض بينها، لأن رصاصات العدو لن تميز بين المثقف والعتال، لذلك فان عملية تنظيم تعاون جميع هذه الوسائل المختلفة للنضال هي مسؤولية المثقف الصادق الشعور بالروح الوكنية بالدرجة الاولى، أي بصورة اخرى القيام بعملية بناء اخلاق سلوكية وحياة يومية ديمقراطية، حياة لا يكون فيها متخصصون بعضهم يحترف الفكر فقط والبعض يحترف السلاح أو السياسة فقط، البعض مثقفون والبعض الآخر مناضلون.

بعد هذه المقدمة المقتبضة أحسب أنه بالامكان الانتقال الى عمل الكاتب، "حسن السليفاني" الموسوم ب "من دفتر الانتفاضة.. شهادة ادبية حية عن بطولةالكورد في طلي زاخو في ١٩٩١/٣/٣١" وأنا اذ اطلق تسمية العمل من دون تحديد لا اعني ابداً شطبه من التصنيف الادبي ووضعه في خانة العمل الصحفي او ما شابه، وإنما بأني سأخذه هنا كأحد النماذج التي تعكس علاقة المثقف بمجتمعه ونضال شعبه وسأقدمه للقارئ وفقاً لهذا التصور بالدرجة الاولى وكعمل أدبي يندرج ضمن ضمن لائحة فن القصة القصيرة ثانياً. ولن أمنع نفسي من مكاشفة القارئ في بداية هذا التقديم بأن قراءة هذه القصة اسرت في روحي رعشة لذيذة ومثيرة تماماً كتلك التي كانت تنتابني لحظات سماع أخبار الأعمال البطولية للبيشمركة او الاغاني الثورية الحماسية.

فالملاحظة ان السمة الاساسية التي تخضع لها قراءة هذا العمل الذي



سندعوه بالقصة، هي جملة شروط حيوات الذهنية الثقافية ذات الحساسية النقدية العميقة، هذه الذهنية التي تمارس حيواتها في حذوة بنية النص فتجعل سرديته قناعاً لتجلياتها، وبالتالي تجعل النص يتحرك على سطح رمالها المتحركة، بمعنى آخر يبحث السليفاني عن الاحداث والشخصيات التي تغطي مساحات ذهنيته الثقافية النقدية ويركبها ليبني قصته، بغض النظر عن حقيقة الحدث الرئيسي في قصته هي نص فكري يتقنع بالقص او السردية أو الروائية ليؤدي مقولته بواسطتها، هذا ما تومئ به القراءة "من دفتر الانتفاضة" كخط رئيسي فيها فهي عمل مركب يبينه ويحركه النص الفكري واليته، أي مقدماته، تحليلاته، تأويلاته، واستنتاجاته. أي انه يغدو بالاساس قراءة صارمة لجغرافيا الذهنية الثقافية المميزة لهوية المجتمع الكوردي. ولابد من التأكيد هنا ان التركيب الرواي لدى السليفاني ليس ساذجاً او آلياً الى ابعد حدود التكتيك الشكلي، فهو وفي الوقت عينه يبدي تقنية فنية عالية لروائيته، إلا انه في جوهره تركيب على النص الفكري مما يجعله يقاطع الحالتين في مساحة محددة لا تعطي ايا منهما فنتازيتها الخاصة، أي مضاعفة الخطاب ومضاعفة النص بالية وتركيبة، تساهم خبرة الكاتب وحساسيته الابداعية في تخليص هذه التركيبة من رطانة الياتها وجمودها من خلال قدرتها على اقامة التوازن بين العناصر وشفافية صناعتها القصصية او الروائية المنفتحة على الرمزي والتخليلي. السليفاني الذي يبني قصته على حدث هو بالضرورة استثناء وان يكون وليد ذهنية مجتمعية مضطهدة من قبل سلطة دكتاتورية، يعنف على الحركة المجتمعية تجاه تلك الدكتاتورية، وعاكساً بذلك ايضاً جميع



مكونات الصورة، فهي حالة قصوى من العنف الانساني والانتهاك والانوجاد المفبرك الى حد يصل بالأب الى ان ينحت طفله من تراكم الدم المراق، فالاب يعيش تعديداً وجودياً وامحاقا لمعنى وجوده.. انه بحاجة مصيرية لأن يكون طفله ومماثلاً له ولتحقيق وجوده.

(قلت في سرك: اين انتم يا اصحاب المسدسات والبنادق والجعب المرصعة بالعتاد والرمانات؟ أين انتم يا اصحاب الالسنة الطويلة؟؟)، (كان الاولى بكم، ومنذ اليوم الأول للانتفاضة، التفكير الجدي في هذا اليوم الاسود، وحماية الطلي، وسيميل ودهوك وان لا تكونوا تائهين كما اليوم).

(... المهم سلامتك انت ورباطك وحذاؤك الذي يلمع،أ لا تخجل من قولك هذا؟ او لست رجلاً ايها التافه الا تستطيع حمل السلاح؟ تباً لك ولامثالك..)

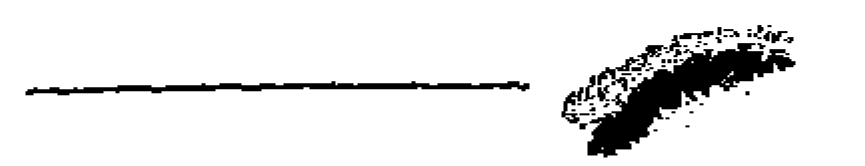
(... ها الصحفي يود تصوير المعركة، هل بالامكان توفير سيارة له؟ من قال لك ان تأتي به الى هنا الا ترى حالنا؟- بلى، اني أرى حالكم الذي يرثى له، وكيف تصطدمون ببعضكم مثل المذهولين ولا تعرفون كيف ستتصرفون.)

(- انتبه لنفسك يا ولدي، هيا بسرعة التحق بأبيك واخويك.

-هذا ما سأفعله يا اماه..

-ستكون كوردستاننا بخير وعز طالما تزدهر بالشباب من امثالك بارك الله فيك يا ولدي.)

(... وفي رأس محلة گندك أيضاً كان الرجال يتجمعون ويقصدون



الكلى سيرا على الاقدام، كانت دموعك تنهمر من الفرح وانت تشاهد هذا المنظر الرائع.)

(- ابي أنا ايضاً اريد ان أتي معك.

-لماذا يا ولدي تريد ان تأتي معي؟

- لكي اساعدك -وكيف ستساعدني؟

-سأعبئ الشواجير لك بالاطلاقات، بالله اني اجيد ذلك لقد تمرنت على ذلك خلال هذه الأيام.

-لا زال الوقت مبكراً بالنسبة لك يا ولدي، انتظر سيأتي يومك ايضاً ولتقاتل.)

(صاح اخوه: خذوا اخي الى زاخو، وأنا ساواصل القتال...)

(فجأة ارتفع صوت (ملا) بلحيته البيضاء وهيئته الوقورة: هيا ايها الشباب، هيا ايها الشجعان، هذا يوم من يملك الغيرة والناموس.. شهيد من يموت اليوم في سبيل ارضه وعرضه.. شهيد من يقتل في هذا اليوم في سبيل كرامة وطنه.. هيا ايها الشباب الشجعان الى ميدان القتال.. هيا يا ايها الكورد يا احفاد الشيخ سعيد ثيران والبارزاني الخالد.. هيا يا احفاد كاوه...

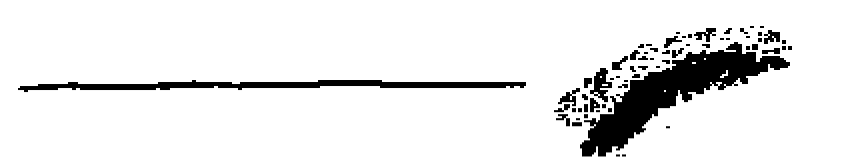
كان خطاب (الملا) مؤثراً جداً ومنح المقاتلين قوة اخرى لكي يسرعوا الى السيارات التي ستقلهم الى قلب الگلي.)

نلاحظ من خلال هذه الحورات بأنها تختصر جذوة الحدث يسهب الكاتب في تفريفة وتشعيبة وصناعة جغرافية متسعة لحركته، وحيث تفترس الكاتب (الشخصية) ازدواجية وجوده فيمعن في تفجير اقطاب الازدواجية وجوده



فيمعن في تفجير اقطاب الازدواجية الى اقصاها من خلال علاقته مع العائلة مع الشخص المنهدم في الشارع مع المسؤول في مقر العمليات. كما نلاحظ ايضا بأن الكاتب لا يتهيب من أن يتدخل في سياق نصه لتفسيره ودراسته بهما هو خارج قصته، ومن صميم نصه الثقافي الذي يصدر عنه وهو لا يقوم بذلك بقصد قراءة تقنية للهوية الفكرية المجتمعية بغية جوهرها وتحديث افاقها وتركيبها التراكمي فقط، بل يتصدى وفق ذهنية ثقافية تتقد مكونات هوية فيها ولا تخفي رغبتها بتهديم هيكلها الظاهر بتراكيبها ليس بقصد اعادة البناء من ذات الارضية والجوهر بل للاستعانة عنها ببنية اخرى نموذجها ثقافي نابع من أصالة المجتمع، وهذا ما قاد الكاتب الى اقتطاع بعض السياقات من مكونات الهوية الكوردية الفكرية- الدينية- التراثية وانتقادها وفق منهج ذرائعي غنائي، أي اقتطاعه من سياق النص التراثي ما يخدم بناء رؤيته لينعم الفكرة المقتطعة كمثل حديثه مع العائلة والاصدقاء والشخص في الشارع وبصورة خاصة حديث الملا.

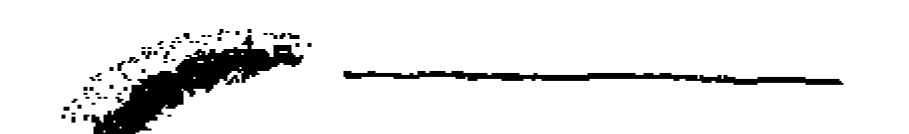
وفي الختام يمكن القول بأن هذه القصة هي عمل متعدد المحاور متداخل في الامكنة والشخصيات احيانا ويتعتمد في اكثره على تقنية سردية معاصرة تتمثل في تصوير الوجود الانساني الكوردي حيث يبرز صراع الشخصيات مع الواقع والذات ويتشكل موقف اختياري معين يكون الميدان الاجتماعي مسرحه المفصل، وهي سردية تعمل بصورة اولى على تصوير الواقع وجمع الصور وتوظيفها في لغة تسعى من الواقع المتأزم والمختل لأسباب شتى ابرزها الاضطهاد والقمع والحرب الممارسة من قبل المحتل لتحوز على دلالات جديدة في تجربة لافتة.



ليبدو العمل في النهاية مقاربة عذراء تصرح اجوبة عن أسئلة ما هو دور المثقف- المواطن- الانسان، وتستكشف اشكاليات متنوعة عبر منهجية معلنة ترتكز على جميع عناصر القصة، فهي أقرب الى تفريغ او محاولة تجسيد فلسفته في الحياة في اطار قصته تلك.

وهي ستقودنا في نهاية المطاف (قراءة القصة) الى استنتاجات هي من صميم قناعات الكاتب والتي مفادها بأنه اذا كان ما حدث في جبهات القتال مقطوع الصلة بما كتبه وغناه ورسمه الكتاب والمثقفون الفنانون فان ذلك يعني بأن هؤلاء طفيليون ومخلوقات ضارة في المجتمع، وبأن الكتابة ليست نقيضاً للفعل او العمل، بل انها قد تشارك فيهما. وقد تكون هي بحد ذاتها متكاملاً. وبأنه اذا كانت انسب الكتابات للمقاومة هي الكتابة السياسية والاعلامية كونها الأكثر مباشرة والاسرع في الوصول فان ذلك لا يعني بأن مجالات الكتابة الاخرى من شعر وقصة ورواية تخلو من ميزة التأسيس وتقوية مشاعر المقاومة والكفاح عبر تراكم تجريبي يستخدم فيها بهدف النوعية والاستفادة، بأن الكلمة عندها تغدو سلاحاً بكل ما لذلك من معنى، حيث تغدو الوسام الذي تزين به صدر الاصدقاء والخنجر الذي نطعن به الاعداء وكذلك العصا التي تواجه بها اولئك الجديرين بالاحتقار، ليغدو القتال بالكتابة عندها احد معاني الالتزام النابع من الداخل، غير المفروض بأية سلطة غير قناعة الكاتب وصدقه مع نفسه قبل الصدق مع الآخرين.

ملاحظة: نشرت جريدة (خه بات) عمل الكاتب حسن السليفاني على حلقات في الاعداد: ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢





أطفالنا
في ما وراء الحداثة

عبدالكريم يحيى الزيباري



فرانسوا ليوتار ألف كتاباً لأطفال فرنسا يدرسون فيه ما بعد الحداثة في الصف الأول الابتدائي، وأطفالنا المساكين لا زالوا يقبعون تحت جور مناهج تقليدية اكل عليها الدهر وشرب، لا تتماشى مع التطورات الحديثة التي تميز هذا العصر.

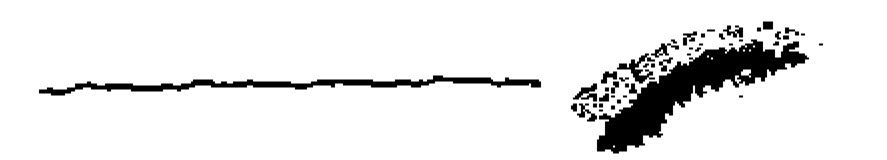
فكيف سنطور مفاهيم أطفالنا ؟من السبب في تنشاة جيل لايقرا ولا يحب المطالعة؟ الاب ام المعلم؟ غائية هذه الاسئلة يجب ان لا تغادر ادب الاطفال ولو للحظة.

قام الكاتب محمد عبدالله بترجمة كتاب (خرافة عن الذئب)تأليف جان موزي الصادر عن دار ثقافة الأطفال-بغداد-١٩٩٠-ترجمة هنري زغيب، وهي نصوص عالمية للأطفال إلى اللغة الكردية ضمَّ ١١٨ صفحة من الحجم المتوسط، في طبعةٍ أنيقة وهذا



الإصدار حمل رقم ٢١ من منشورات اتحاد الأدباء الكورد/فرع دهوك لكنَّه الأول الذي يقدم أدباً عالمياً للأطفال، يساعد في تهيئة جيل جديد من القراء والأدباء، وضمَّ الكتاب ١٨ قصة عن الذئب، وابتدأها بالذئب والعصفور وختمها بالذئب والقطة، وتمتاز القصص بالجو الرومانسي الذي هيمنَ على قصائد الشاعر أيضاً ولربما كانت السبب في اختياره لها، رومانسية يخلقها السرد ببساطته وعفويته في نقل صورة حية عن حياة الفلاحين في بقاع الأرض المختلفة والأساطير التي يؤمنون بها والتي تشكل بالتالي أساساً مهما يرتبط بتطور المعرفة((*epistemology*)وهي مستمدة من أدب الشعوب.

وأدبُ الأطفال أدبٌ حديث العهد، لأنَّه يتطلب مرحلة رفاهية واستقرار فلا يعقل أن يكتب الأديب للأطفال بينما يعاني شعبه الاضطهاد أو الجوع أو حرباً أهلية، أو يقاتل في سفوح الجبال وشعابها، ولكن متى ما تهيأت الظروف المناسبة يتوجب على كل مثقف أنْ يقدم شيئاً للأطفال، وإذا كانت هناك الكثير من النصوص التي كتبها الأدباء خصيصاً للأطفال، فلم أعثر على قراءة فنية لهذه النصوص، فلأدب الأطفال حدود وقواعد متعارف عليها، فمن غير المألوف أن يتعمق الأديب في قضايا سياسية أو فلسفية هذا من جهة الفحوى والمعاني أما من جهة الشكل فمن غير المعقول أن يتخذ النص تقنيات معقدة وأشكال بعيدة عن خبرة وتجارب الطفل، -التقنية هي ما يستخدمه الإنسان لتحقيق غاياته-والغاية أن يستقبل الطفل الفكرة بشكل صائب لا معكوس كما حدث معي في زيارة ميدانية لبعض الأطفال، كانت القصة الأولى (الذئب والعصفور)عن خرافة في فرنسا، في



غاية البساطة حيث أنَّ العصفور وهو في فم الذئب لم يفقد الأمل في النجاة، ويتمالك نفسه، ويبادر إلى حوارٍ كان صادقاً فيه ولم يكذب وفي الصدق النجاة:

(-صحيح إنني صغير الجسم لكن لحمي شهيٌ ولذيذ.
-أعرف ولهذا سافترسك.

وكانت الكلمات الثلاث كافية لينفتح فم الذئب ويطير العصفور)

من الصعب جداً التعرف على رغبات وميول الأطفال ومن الأصعب تفسير بعض سلوكياته، هذا يعني أن يكون أدب الأطفال سهلاً بسيطاً في لغته، ذا هدفٍ محدد كأنْ يبين للطفل فضيلة الصدق ونتائجه الحسنة، أو لربما يعتقد الطفل جازماً بأنَّ الذئب فشل في أكل العصفور وما كان عليه أنْ يفشل، وهذه الفكرة معكسوة وهي ما ال نريدها لأطفالنا، وبهذه الفكرة يقف موقفاً خطيراً من المجتمع وموقفه يعود إلى البيئة التي تربى فيها، حيث يعتقد نفسه في غابة وأنَّ عليه أن يفترس وأن يضرب وأن يغلب لئلا يفترس، أي بمعنى آخر عليه أنْ يكون ذئباً لئلا تأكله الذئاب، وهو بمنطقه هذا سينشأ نشأة بروغماتي!

وجاءت القصص جميعها بسيطة ذات دلالات مؤثرة كما قمتُ بقراءة قصة(العصفور والذئب) لمجموعة من الأطفال في قراءة تجريبية إحصائية هذا التأثير، وسألتهم عن مدى تأثرهم أو استنتاجاتهم عن القصة وكانت النتائج كالآتي:



ت	اسم الطفل	العمر/سنة	تفسيره الدلالي
١-	نور	٧	يجب علينا أن لا نأكل العصفور.
٢-	فاطمة	٦	يجب أن لا نتكلم أثناء الأكل.
٣-	دنيا	١٤	للضعيف قوي ووسائل لا تقل عن قوة الأقوياء.
٤-	محمود	١٥	الحرف الأول ألف هو الذي فتح فم الذئب
٥-	نزار	١٦	العقل السليم في الجسم السليم وليس في الجسم الكبير
٦-	جيان	١٥	العصفور لم يكن من قسمة الذئب
٧-	ضحى	١٤	استخدم العصفور الكلمة المناسبة في الوقت المناسب
٨-	كاروان	٩	الله أكبر من كل ظالم
٩-	سارة	٧	تكلم الذئب فهرب العصفور، لذا كان عليه أن لا يتكلم.
١٠-	مازن	١٣	دع الذئب يأكل العصفور فينتهي كل شيء.
	أحمد	١٤	العصفور أذكى من الذئب

ويقول رايموند كاتل(إنَّ دراسة الصفات السيكولوجية لنشأة شخصٍ ما تجعلنا نتنبأ بما سيفعلهُ هذا الشخص في ظروف معينة)هناك رجل إذن كان هناك طفل، وسرُّ الرجل يكمنُ في الطفل الذي كانَهُ، ونستطيع أن نحصل على إجابات أكثر تنوعاً، ونقيس من هذه الإجابات شخصية الطفل أو الشاب، وهو شيء جيد أن



نخلق لهم فرصة للتأمل والتفكير، وأنا أهيب بالسادة التربويون أن يدخلوا بعضاً من هذه القصص إلى مناهج الأطفال الدراسية في مراحلهم الابتدائية، لأنها أفضل بكثير من المواضيع القديمة البالية التي تمَّ حشو القراءة الخلدونية بها، فهي في بدايتها فارغة من كل معنى وكأننا نعلم أطفالنا السخافة والترهات، فما معنى(في ريفنا بقر-فريقنا فاز)وفي نهاية القراءة الخلدونية مواضيع تكاد تكون سياسية وضعت لكي يرضع الأطفال ايديولوجية معينة(أنا أحب الجندي-شاهدوا شرطي المرور فسلموا عليه)٢والكتاب هو في طبعته الثالثة والأربعين، أي ما يقارب نصف قرن والمنهج لم يتغير، الدنيا كلها تتغير ونحن نغرق في بحرٍ من الجمود والتخلف، (وهاهو فرانسوا ليوتار واحد من أهم فلاسفة ما بعد الحداثة يحاول تبسيط المفاهيم فيكتب كتيباً يسميه الناشر بموافقته طبعاً (شرح ما بعد الحداثة للأطفال)وهو مجموعة مقالات بعث بها ليوتار إلى عدد من أصدقائه بغرض شرح مفهوم ما بعد الحداثة في محاولة تعليمية مبسطة)٣

ولكن لماذا يحجم أدباؤنا عن كتابة أدب الأطفال؟ بعضهم يحجم لصعوبته، والبعض الآخر يعتقد خاطئاً بأنَّ هذا الأدب لا يمنح الشهرة التي يرنون إليها أو أنَّها لا ترقى إلى مستوى طموحاتهم، ولكن أين هم من الدانماركي هانس كريستيان إندرسن ١٨٠٥-١٨٧٥ الذي ظلّ مهملاً في بلده، زمناً طويلاً، رغم أنَّه كتب في أدب الرجلات ثلاثة كتب(في السويد-صور الظل-سوق شاعر) وكتب عدة روايات(الفنان المرتجل-واو تاء-مجرد عازف-البارونتان)وكتب مسرحية(ماذا يقول المتفرجون في المقاعد الخلفية)حتى صنع لنفسه مجداً ودخل التاريخ الأدبي من باب قلوب الصغار، ويقول عن نفسه(حكاياتي الخرافية هي للكبار كما هي للصغار في الوقت نفسه إذ الأطفال يفهمون السطحي منها بينما الناضجون يتعرفون على



مقاصدها ويدركون فحواها)٤ ولقد قرأت قصته كلاوس الصغير وكلاوس الكبير فوجدتها أكثر من ممتعة وأعطيتها لأحد الفتيان فقرأها وسعد بها أيما سعادة، وقصص الأطفال هي غايةٌ في الجمال وخاصةً عندما يقرأها الكبار لهم بصوتٍ عال فيشعر الكبار بمتعة كبيرة من جانبين الأول بسبب نجاحهم في إمتاع الطفل المستمع، والثاني متعتهم الذاتية في الولوج إلى عالم الطفولة والبراءة الذي غالباً ما نفتقده، وعالم الطفولة هذا موجودٌ في دواخلنا جميعاً كالنواة لا يكاد أحدٌ يخلو منه، ومن هذه النواة يمكن الولوج بشفافية أكبر إلى الشخصية، وأنا أقول يمكننا التعرف على الآخر بصورة أوضح من خلال التعرف على طفولته بشكلٍ قريب، وإذا ما تساءلنا لماذا يقبل الأطفال على مشاهدة أفلام الكارتون؟هذا السؤال طرحته على عدة شخصيات فاجاب أحد الصغار نحب أفلام الكارتون لأنهم صغارٌ مثلنا، أمّا الكبار فقال أحدهم لأن هذه البرامج هي الوحيدة التي يفهمونها لأنها لا تحتاج إلى كبير عناء لكي يفهمونها فتكفيهم الحركة ليضحكوا ويستمتعوا وكذلك بسبب تعطشهم للمعرفة، فالطفل يكون عقله عبارة عن كاسيت تسجيل فارغ ونحن من نملؤه بما نريه من سلوكيات، وبما نسمعه من أصوات، فإنْ رأى حسناً حسنت شخصيته وإن رأى سيئاً ساءت، ومن شبَّ على طبعٍ شاب عليه، وكتب تولستوي(١٨٢٨-١٩١٠)عدداً لايستهان به من القصص القصيرة للأطفال والأحداث، عُدّت من عيون الأدب العالمي، وهذا يعكس اهتمام الكتاب العظام بالأطفال، في حين يعتبر الآخرون، الخوض في هذا الأدب منقصة لهم تؤثر في مستواهم الإبداعي أو تقلّل من منزلتهم الأدبية، إن اهتمام الكاتب بالأطفال، يرجع إلى طفولته الفلاحية، وإحساسه المرهف بثقل الفقر والجهل والإقطاعية كنظام اجتماعي متخلف.

من سيتجشم عناء ترجمة ما بعد الحداثة لأطفالنا؟ لعل بعض الكبار



يستفيدون منها وهم يشرحونها لأطفالهم.

متى سينزل شعراؤنا الكبار العظام من أبراجهم العاجية ويتذكروا أطفالنا ولو بقصيدة ربما هي الوحيدة التي ستبقى من شعرهم؟

شعراؤنا الكبار العظام - فيما بينهم فقط أو في أنفسهم فقط/حيث لا تغادر أصواتهم القرية أو مدينة صغيرة وينحصر طموحهم في طبع كتاب مجاني ولو كان فحواه ترهات تصيب الرأس بالصداع، عند الاصطدام بعنوانه التقليدي الذي يؤطر النص ويحبس دواله، هذه دعوة لكم لتكتبوا لأطفالنا أيضاً، فقد كتب أحمد شوقي للأطفال ولم يسحبوا منه لقب أمير الشعراء، ولم يفز الدانماركي هانس كريستيان إندرسن بالشهرة والمال حتى كتب للأطفال، وهي أشهر منظمة عالمية لأدب الأطفال باسمه لتحكي لنا قصة كاتب ترجل يوماً من برجه العاجي ليمتع الأطفال، فاستمتع الجميع صغاراً وكباراً...

١- **البراغماتية:** فلسفة المنفعة، ويعرفها البعض بالدراية بما ينبغي عمله، وتطلق عادة على مسألة التصرف بالشكل الذي يحقق المنفعة بحسب مقتضى الحال، وهو ما يدعى باللغة الشعبية(مصلحجي) نسبة إلى الانتساب إلى المصلحة الشخصية فقط.

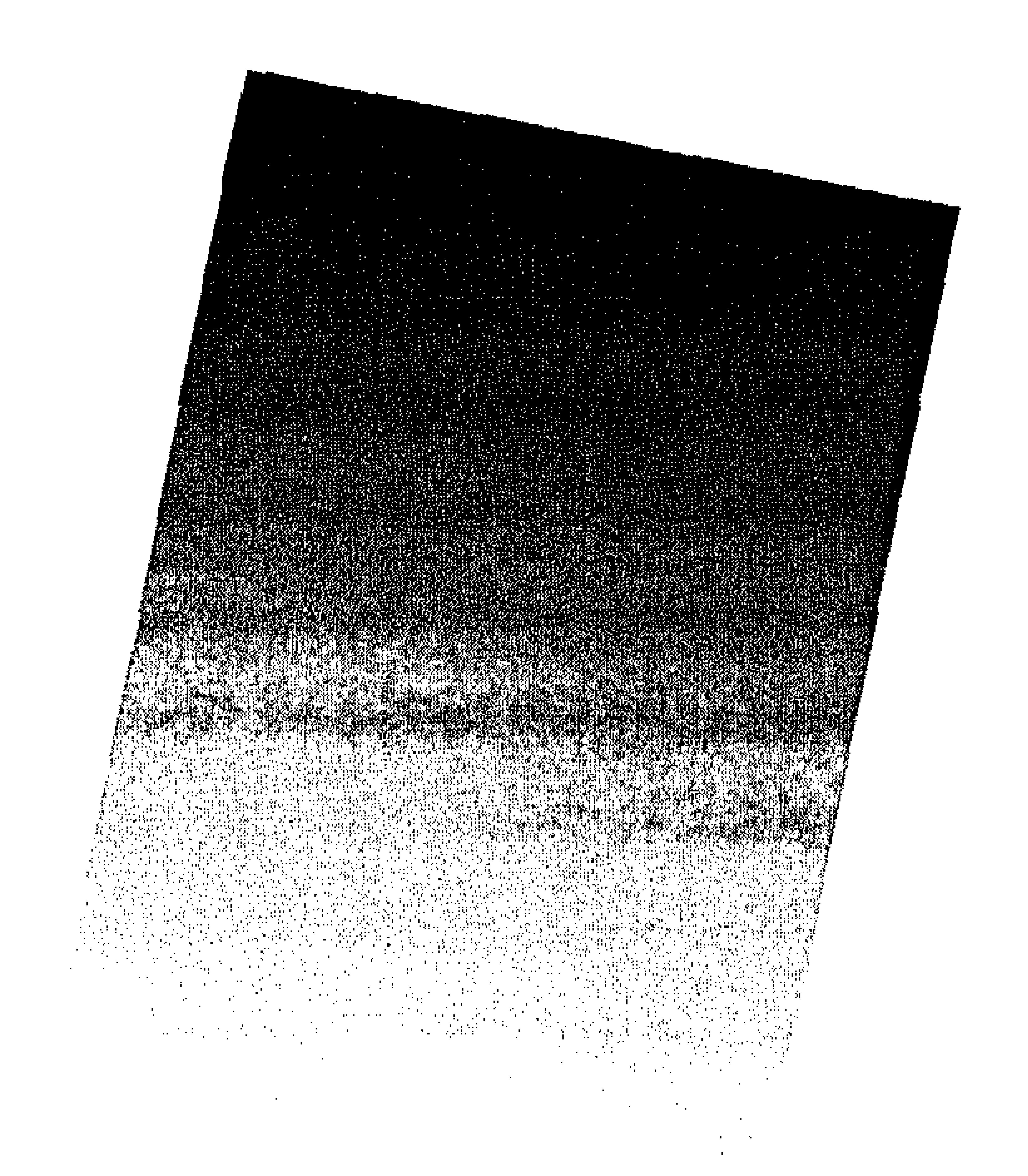
٢- أبو خلدون ساطع الحصري-مبادئ القراءة الخلدونية-للصف الأول الابتدائي-ط٤٣-٢٠٠٤-

٣-. محمود العشيري-الاتجاها الأدبية والنقدية الحديثة-ميريت للنشر-ط١-٢٠٠٣-ص,٩

٤- هانس كريستيان إندرسن-قصص وحكايات خرافية-دار المدى للثقافة والنشر-٢٠٠٥-ط١-ترجمة دُنى غالي-

---





قراءة في
دمي الذي سيضحك

محمد شيخو: قامشلو

مجموعة شعرية للشاعر الكردي حسن سليڤاني بعد مجموعتيه المكتوبتين باللغة الكردية) *(hozanên sava*قصائد تحبو(شعر) عام ١٩٩٣ و (*(balûlka ?ekire*خبز محلي بالسكر(قصص) عام , ١٩٩٤

ان القسم الاكبر من قصائد هذه المجموعة مترجم من اللغة الكردية، وقد اجتهد مترجمها(ايما اجتهاد) وهو الشاعر نفسه، للابقاء على مكونات جملته الشعرية، وعدم الخروج من الجو الشعرى العام للقصيدة، على الرغم من اننا نعلم ان الترجمة مهما ارتفع شانها، فهي تغمط عن المحسنات ومواطن الجمال الكثيرة من حقوقها، حيث تمانع وتبقى في لغتها الام، أي لا تنتقل الى اللغة الاخرى(المترجمة اليها).فيما سياتي سنحاول ان نتعرف ببعض مزايا القصيدة ال (سليڤانية) حيث سنتوقف عند قصيدتين/ انموذجين(كاروخ- الثلج)، املين ان نتمكن من استشفاف اهم خواصها. في

قصيدة(كاروخ) حيث ان الظلام المدلهم، تتحول سياطه الى ضربات مؤلمة تشبه وقع حواف الخيل في سكينة الليل، واذا تتمثل طفلة كل هذا التوجس عبر جوع وشوق الى نبضات امها، هذا النص يكتنز الكثير من دلالات الخوف(رعب، ليل، حاف، خيل، صراخ) ولكن يبدو لنا ان هذا الاكتناز يصطفي كعاطفة بقت ملازمة للحالة الشعورية (اللحظة الزمنية) التي تريد ان تبسط القول فتقول: الليل كله رعب.

ولعل الهندسة البنائية(١) للقصيدة تختصر هذا الامر في هذا التنسيق المؤجل و المكرور: رعب الليل/ كل الليل.

اما الحقل الدلالي(٢) الذي يعبر عن علاقة الشاعر بالوجود فلا يحتاج الى شيء سوى الاقرار بان المكان، العنصر الهام هنا، يغدو كل ارض كوردستان، حيث الطفولة الباكية و الحرمان و البؤس و كل مظاهر الشقاء على الرغم من ان الشاعر قد اوجد ما يشبه المكان التخيلي. ثدي ام؟!

اما الانسان فيمثل كل الكورد مع صنوف حيواتهم (تشرد ،فقر، مرض..)

هدة الطفلة عنوانها صدر امها (ارض كردستان). ولكن علاقتها بالعالم الخارجي يتزيا بالعويل و الصراخ وهنا وظيفة طلبية، اما الام فتتجدد بالعطاء.

"ان العنوان عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن"(٣) و"الثلج" اختير من قبل شاعرنا ليكون المعبر و المختزل للكثير مما يجول في خاطره، ولعل العنوان هو من اهم ما يميز الوظيفة الشعرية التي تركز على الرسالة الموجهة "ان هدف الرسالة" بما هي كذلك، التشديد على الرسالة



لحسابها الخاص بها، هو ما يميز على الوظيفة الشعرية للغة" (٤).

ولعل دراسة بنيتها (الرسالة) تغدو من اهم ما يجب على الدارس ان يتفحصها و يتأنى امامها.

اذن، لماذا "الثلج"(٥)؟ وهل يتأهل ليكون مرجعاً افهامياً، نقبله على جوانبه حتى نتعرف في كل قلبة او نقلة بتأشيرات معينة تتنطح لوظيفة شعورية متأصلة ؟

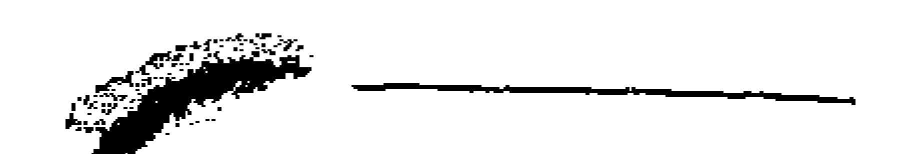
ان الثلج من حيث التداول العام، باعث على اغراء فريد، فهو ببياضه مهيب، تترهل امامه النفس، لذلك تستسلم له حتى غدا ملجأ اسرارها وربما افراحها ؟!

ومن جهة اخرى فأنه يستل سيفه ويمنع الاخرين من الاتيان باية حركة، غصناً كان ام طائراً، فهو بالرغم من نصاعته موحش و موغل في احتضان المجاهيل.

ولكنه برغم هذا و ذاك، فلحياة الكورد ماثره خاصة، وتعامل حبي معه، اذ حفرت عذاباتهم جيوباً في بياضه، جبالهم لا تفرح الا اثناء تأوسمها بلونه، وكذلك كل نضالاتهم.. حتى ان هجرته المليونية كانت على غفلة من هدأته وانضوائه على ارض لا تبالي بغطرسة الظلم!

البنية الجمالية للقصيدة:

يعتمد الشاعرمنحي تجديدياً (غنائياً)، ان لم يكن على مستوى المعنى، فعلى مستوى الشكل، حيث الثلج و تموضعه على مفاصل الاشياء، يملأ فم الصخور ووجنات الاشجار، كما انه يدغدغ اعشاش الطيور وكتف الجبال



والجدران والسطوح:

ثلج.....ثلج

على الصخور والاشجار العارية

في اعشاش الطيور،

و الجبال العالية

و كأننا به (الشاعر) مصيف(راڤينا) و(خيزاڤا)و(بيگوڤا) بعد استبداد ثلجي، او يتعرف بما يتحرك (مة تين). حيث لا شيء... ثم تتوالى اسئلة كثيرة حتى نصل الى المقطع الاخير، و الذي يستهل ب (الثلج) كما المقطع الاول، وحيث ايقاع الخاتمه.

ثلج.. ثلج

على بقايا جدران الطين في رافينا و فوق سطوح خيزافا، بيكوفا

ثلج..ثلج

لا الحجل يغادرملجأه الحجري

ولا الايل الجبلي

المزهو باغصان رأسه،

يجرب مرتفعات "مه تين".

ولعل الجدول التالي يبين بنية النص وكذلك علاقة الشاعر بالاخر"صديقه" التي تتسم بالاستفهام وأحياناً بالتعجب:



الموجه	الرسالة	الموجه اليه
الشاعر	تعجب	قوچان
الشاعر	استفهام	قوچان
الشاعر	تعجب	قوچان
الشاعر	تعجب	قوچان
الشاعر	استفهام	قوچان
الشاعر	استفهام	قوچان
الشاعر	استفهام	قوچان
الشاعر	استفهام	قوچان
الشاعر	استفهام	قوچان

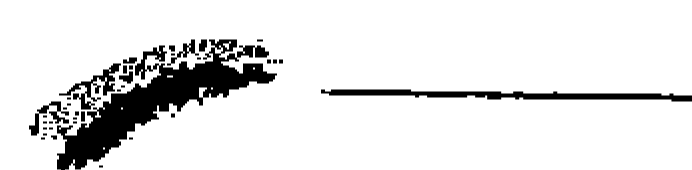
بعد معاينة الجدول السابق، نلتمس طغيان الاستفهام، حيث تجلى ذلك في تأكيد الشاعر و عبر ضمير المتكلمين على ما له ولصديقه من ذكريات.. وهذا مناسب تماماً بعد عملية الاستفهام.

الوظيفة النزوعية:

وهي مركزة على الموجه اليه و تتمثل في النداءات، والتوسل، والفعل في الغير، والامر(٦).

وقد ظهر جلياً مخاطبة الشاعر صديقه (قوچان) بغية اعلامه بتحقيق ما في خوالجه، ثم الوقوف معاً على اطلال يكاد الثلج يخفيها عن العين:

يا قوچان ؟



أمهموم، ملعون، ليل نهار؟

الوظيفة الادراكية او الارجاعية:

وهي مركزة على السباق، اى على الشخص (الشئ) الذى يجري الكلام عليه وتتمثل في مستويات كثيرة، تاريخية وجغرافية وثقافية و سياسية.

وكما قلنا في المقدمة، فأن لظاهرة سقوط الثلج وقع خاص في نفوس الكورد، ولعل تاريخ وجود الجبل الكوردي حسم هذه المسألة منذ زمن طويل، لذلك اقترنت الاعشاش و الصخور و البيوت بالبياض في اوقات يعرفها الجميع، ولكن الصداقة الطويلة الامد خلق ما يشبه التآلف بين الجبليين والثلج!

اما الاسماء(راڤينا و خيزاڤا و بيگوڤا و مەتين) فهي امكنة جغرافية تنتمي لكوردستان، ولعل "مه تين" يمثل احد مفاخرها.

وكذلك فأن الالفاظ:

الصخور/ الاعشاش/ الثلج/ الحجل/الملجأ الحجري/الايل الجبلي...تنتمي الى الجبل.

وحين يجيب الشاعر على تساؤل اطلقه هو بذاته، مباركآ ذكرى صديقه، نعرف ان حجم الثلج:

باختناق صوت قبج

وعمق ساقي ايل

وشل جناحي غرنيق

وهذا يعبر عن انتماء ثقافي واحد، صاحب القصيدة (الشاعر حسن

سليفاني وهو موجه) وصديقه (قامته كاحدى سنديانات الجبل/ الشاعر محسن قوضان) لذلك كان الجواب شعرياً (الرسالة، هنا، تقابل القصيدة).

اما في نهاية القصيدة فان كوردستان تغدو كل الشاعر، دمه، حلمه...

بياض...ضباب

بندقية...خيمة

وهواء الثلج يسري

في دمي

في كوردستاني.

و معلوم ان البياض يلوح بعنوان القصيدة"الثلج" و الضباب من اجوائه، اما البندقية و الخيمة فترمز الى حالة الشاعر"ثيَشمةرطة".

ونستنتج من ما سبق ان شعراء كوردستان كانو " پيشمةرگة" ايضاً، و كانو يرفعون راية النضال عالياً.

و في المقطع الثالث فأن كوردستان تغدو عروساً ظامئة، لكنها اسيرة القمع والظلم:

آواه...

ما اتعسنا حينما تنام في قيدها

الحديدي،

الرصاصي،

الصخري،

و النرجس اقرب اليها من العين

و عريها الوحشي، مباح، مباح



في مسرح الاوغاد.

وكذلك ففى المقطع الخامس فأن الشاعر يخاطب الكورد عن طريق صديقه كي ينهضوا ويبددوا الظلام ويحملوا "الظعينه" من دنس الغاشمين:

ها هو فستان العرس قد ارسله الله

اما ينهض موتى هذه الديار؟

لنكسوها ونرحم عريها

وتردم بركة العار.

الوظيفة التوكيدية: و" تنفع بشكل اساسى في اقامة الاتصال او تطويله او قطعه، في التحقيق مما اذا كانت الدائرة تعمل، في لفت انتباه المحاور او التاكد من ان انتباهه لا يسترخي"(٦). وهي منتشرة في جسد القصيدة كقول الشاعر:

ماذا يا قوچان..؟

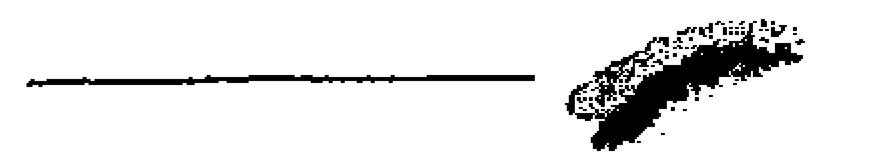
ها هي افواج الضباب..

اما زلت تنتقي كلمات

لتلك العروس الظامئة..

معادلة بوزعان(٧).

ويتم في هذه المعادلة من ادبية النص المدروس وذلك بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، اولهما التعبير بالحدث أي بالكلمات التي تعبر عن الحدث او فعل، وثانيهما التعبير بالوصف أي الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشئ ما. ونحصل على النتيجة اذا تم



حساب نسبة النوع الاول الى النوع الثاني وللتبسيط يعوض الحدث بالفعل.

وعند حسابنا لهذة النسبة في هذين النصين تبين انها تقترب من الرقم(٢) وهذا يؤكد نتيجة مفادها ان النسبة كبيرة في النصوص الشعرية و صغيرة في نصوص النثر.

من كل ما سبق نستطيع ان نستطلع مزايا القصيدتين:

القصيدة الاولى (كاروخ):

١- قصيرة.

٢- لا تتحمل التقطيع.

٣- علاقة الشاعر مع الاخر علاقة غير مباشرة ويتوسم ذلك من العنوان.

٤- العنوان اسم له دلالة جغرافية (كاروخ) سواء اكانت مكانية لتحديد موقع ام بشرية لتمييز انساني.

٥- الموضوع مستوحى من الظروف(قمع، فقر..)

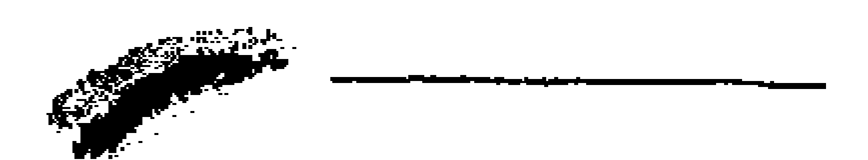
٦- تكثيف وهاج وومضات ملفتة، وشاح من الغموض الجميل والهادف.

٧- قصيدة حالة ولا تحتمل الترصيع و التزيين.

٨- اللغة ذات ايقاع واحد تصويري (تخيلي) وهدفها توصيل وتوصيف حالة.

القصيدة الثانية(الثلج).

١- طويلة.



٢- ذات مقاطع متباينة.

٣- علاقة الشاعر مباشرة وهناك مفاهيم ارجاعية واضحة تتمثل في التداخل التام، اضافة الى العنوان هناك تواصلات عديدة.

٤- العنوان ظاهرة تلتمس بالعين ولها اسقاطات وارهاصات كثيرة متعلقة بالاخر، أي بعلاقة الشاعر معه، الاخر الذي هو الشاعر محسن قوجان و له مجموعة شعرية بعنوان (*befra li vêrê*)

٥- الموضوع مستوحى من كتابة اخرى وذلك من عدة جوانب مع اضافات عديدة تتعلق بحالة الشاعر ورؤياه.

٦- الميل الى مباشرية ظاهرة الصور الفنية منشورة بين جوانح النص.

٧- وجود ترصيعات و تلميعات زمكانية ذات مد اليل نفسية و قومية كثيرة.

٨- اللغة موسقة في المقطع الاول و حوارية في المقطع الثانى و الثالث و الرابع، و تصويرية فجائية في المقطع الاخير.

هدفها اضافة الى التوصيل والتوصيف، التحفز والتثوير.

وبعد، نتمنى من الشاعر ان يواصل مسيرته الابداعية ونشد على يده و يدي صديقه (صديقنا) و الى مزيد من التوصل و العطاء.

الهوامش والمراجع:

١- الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة. جوزيف ثريم-ع ق ع-٤٣-ص٩٣

٢- جدليات النص ا.د. محمد فتوح احمد- ع ف-ع٤٣-عام ٩٩٤-

ص, ٢٩

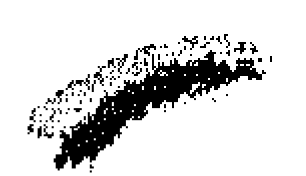
٣- دوشـيـه - مـدخل الى التـحليل البنيـوي المنصـوص- مـجمـوعـة مؤلفين-ض, ٤٣

٤-جاكبسون- المصدر السابق.

٥-هناك مـجـموعـة شعرية للشاعـر مـحسن قـوچان بعنوان:*Befra li vêrê*

-6 جاكبسون- االمصدر السابق

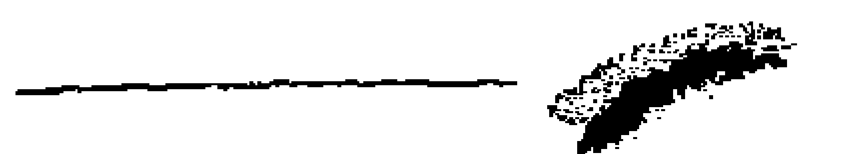
٧-الاسلوب: دراسة لغوية احصائية- د.صلاح مصلوح





إشكالية العلاقة في دمي الذي سيضحك

عبدالكريم يحيى الزيباري



الإشكالية هي كيفية طرح مشكلة معينة، أو إعادة طرحها بصياغة جديدة، يقول فيرناند دي سوسير(لأنّه في اللغة لا يوجد شيء سوى الفروق)١ ، فمن الصعب أن نعرف كلمة أبيض ولا يتبادر إلى أذهاننا اللون الأسود ، فعملية تعريف أي شيء هي بالأساس تمييز هذا الشيء عن الأشياء الأخرى المختلفة عنه، ولا يمكن أن يعني المعنى شيئاً دون ربطه بالخارج المحيط به، لذا سننتقي من النص وحدات قابلة للتحليل من خلال الوقوف على متتالية العلاقات بينها وبين الأشياء الأخرى، لكل لفظة، فكرة، ولكل فكرة علاقة بفكرة أخرى، فالأفكار علائق في الأذهان، والخلائق علائق في الفراغ، والأذهان إذا استمرت في الغوص في أعماق متتالية العلائق ستنتهي إلى فراغ، والخلائق لا تنفكّ عن متتالية الأفكار، والقصائد تتولد من مجموع هذه الأشياء، إضافة إلى أشياء أخر.

حسن السليفاني في ديوانه(دمي الذي سيضحك)يجري عملية جراحية لاستنساخ ذاته في اللغة التي يريد أنْ يسمعنا من خلالها صوت دمه الضاحك والضحك والبَشَاشَة تقلل من الفوارق بين الطبقات الاجتماعية، وتزيلها فيما لو كان الضحك نابعاً من الأعماق، من الدم البريء، النقي.

ففي قصيدة(المحراث-ص٨):

كآثار المحراث

في الأرض البور

تبدو آثار سياط العدو

في صدري

في رقبتي

لكنَّ هذا الرأس

أبى أن يركع في محراب الذل

لذا ودع الجسد بعز

١- العلاقات التبادلية والتقابلية والسببية في النص:

الابتعاد عن التأويل والتعليل تجعل من النص أكثر تماسكاً وتمسكاً بالخيال، والعبارة الأخيرة هي التي أغلقت النص(لذا ودع الجسد بعز)فالذي يأبى الركوع في محراب الذل لديه خيارات كثيرة، لكنَّه ينطلق من شعار(احرص على الموت توهبْ لكَ الحياة)و(فلا نامت أعين الجبناء)فالذل التي يأباه الشاعر أجبره على توديع الحياة، وفي قراءتنا سنربط بين النص والمعنى برابطة ذات اتجاهين مختلفين:



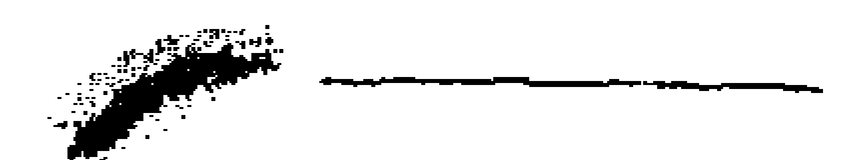
الأول: باعتباره حدث أو فعل ممكن الحدوث كصورة متخيلة في ذهن القارئ.

الثاني: باعتباره حدث أو فعل قابل للتأويل والتحليل والتفسير.

وهذين الاتجاهين مترابطين ومتصلين بشكل لا يقبل الانفصال، والعلاقة بينهما طردية، فكلما ازدادت فرص الاتجاه الثاني ازدادت فرص الاتجاه الأول، والاعتبار الأول يعتمد على الاعتبار الثاني بشكل رئيسي، فلا يمكن أن نتصور صورة معينة إذا لم يكن لها دلالة معينة وإشارة خاصة محددة إلى شيء معين بالذات، وكل شيء يرتبط بأشياء أخرى غير متناهية.

والصور الوهمية التي يبدعها خيال الشاعر فيصوغها شعرا، هي نفسها التي يبدعها خيال القارئ وهو يقرأ من الدوال ما يشير إليها، ويجري عليها تبديل مستمر تبعاً لحاجة القارئ والإنسان في حياته اليومية يبدع خياله آلاف الصور الوهمية، عن مفردات يسمعها أو ينطق بها، كـ(سيارة-قلم-حائط-نقود-جريدة-مرض....الخ)وكل صورة من هذه الصور يجري عليها عملية انزياح(*(displacement*لصالح صورة أخرى بسرعة هائلة، فالإنسان يقدر أن يرى كومة من الأشياء غير المرتبطة ببعضها، لمرة واحدة في ثانية واحدة ثم يبدأ يتذكر معظمها وربما كلها، لأنَّه أخذ صورة عنها وخزنها في ذاكرته، ولكن إذا ما استطاع أن يجد العلاقة التي تربط بين هذه الأشياء،من حيث أنَّ كل شيء له علاقة بكل الأشياء، فإنَّ الصورة ستكون أوضح وأكثر تركيزاً وترسباً في الذاكرة، وقبل جدولة النص سنبين العلاقة التبادلية والتقابلية والسببية بين معاني النص :

آثار المحراب - آثار سياط العدو = علاقة تبادلية



في الأرض البور – في صدري – في رقبتي = علاقة تقابلية
رأس – أبى – أن يركع = ودع الجسد بعز = علاقة سببية

والتبـادل عـلاقة مـتـبـادلة بين نص وآخـر أو صـورة وأخرى، فـالربط بين آثار المحراب وآثار سياط العدو سيعطي مخيال القارئ قدرة أكبر وفرصةً أسنح بسبب جمالية العملية التبادلية، والعلاقة التقابلية هي جعل صورة متخيلة أكثر قبولاً في مخيال القارئ من خلال صورة اجتماعية تقابلها في الواقع، فصدر الإنسان الذي يسعُ قلبه ورقبته التي تحمل رأسه شبيهة بالأرض البور التي لا يرتجى منها شيء، أما العلاقة السببية فلكل نتيجة سبب، ولكل سبب نتيجة، فالزلزال سبب والهلاك نتيجة، وعطب المركب سبب الغرق، والنار سبب الدخان، ولكننا ونحن نذكر السبب والنتيجة معاً، ننسى أنَّه لن يبقى للقارئ شيء يفعله ويشوقه ويحفز خياله ويشحذ ذهنه ويعطيـه عـدداً غيـر مـحـدود من الصـور كنتـائج بحـسب قـدرة القـارئ على التـخيّل، فـالنار مـثلاً لا تنتـج الدخان فـحسـب، بل الطعام والحرائق وتصـهر المعـادن وتحرك العـجلات ... الخ، والدخـان لا ينتج من النار فحسب، فنحن نرتقب السماء لتأتي بدخانٍ مبين، عملية احتكاك بسيطة قد ينتج عنها دخن وهكذا.

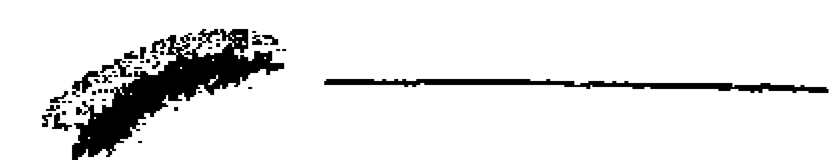
٢-علاقات الأفعال المجدولة:

هل يوجد عالم بدون أفعال؟وكيف سيكون شكله؟اعتقد أنَّه عالـم الأموات، فـهم فـقط الذين يعلمـون مدى خطورة الحيـاة وأهمـيـة الوقت فـيـهـا، وفـي النص الأدبي وخاصةً الشـعري لا ينسب الفـعل لفاعلٍ واحد ومـحـدد بالذات، والأدب مـانع مـن استـخدام اللغـة بحـرية تامـة وإلاّ طُرِدَ النص من أجناس الأدب كـافـة، وفـي الشـعر يزداد الحذر اللغوي وصولاً إلى درجة القلق الشديد والهذيان أحياناً،



مُنتهياً بنشوة وفرحٍ لا يضاهيه فرح في لحظة إعلان ولادة نص جديد، وهناك من القراء ومن الكتاب والشعراء أيضاً من يقلل من أهمية الفعل لحساب الوصف، وهو تكلّفٌ ينافي البساطة التي تتطلبها الأجناس الأدبية، وأفعالنا لا تنشأ من عقلنا الواعي لأنَّ الدماغ يحتاج نصف ثانية لكي يجعلنا ندرك وجود مؤثر خارجي، فتنتج الأفعال من العقل اللاواعي خارج نطاق إدراكنا لكنَّ الدماغ يُحدث استجابته الواعية بأثر رجعي، مما يخلق انطباعاً بعدم وجود أي تأخر زمني على الإطلاق، وتضيع نصف الثانية لانعدام إحساسنا بها، كما تضيع منا الكثير من الأشياء البعيدة عن أحاسيسنا، ووعينا في نفس الوقت يقدر أن يرفض أي فعل ينتج عن العقل اللاواعي، باعتقاد وعينا أنَّ هذا الفعل غير مقبول، وبالتالي فإنَّ الإرادة الحرة ليست هي اختيارنا الواعي للقيام بأفعال بطريقة معينة وإنما هي اختيارنا الواعي لعدم القيام بعدد كبير من الأفعال التي تنتج من العقل اللاواعي، إذاً فالكاتب يختار الأفعال في انتقائية دقيقة جداً من خلال إهمال عدد كبير من الأفعال الأخرى

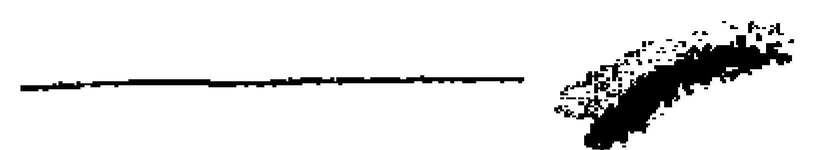
ت	الأفعال	الفاعل	الدلالة
١-	تبدو	الآثار (سياط العدو/المحراث) وكل شيء يتحرك لا بدَّ أن يترك أثراً تدلُّ على نوع حركته.	افتتاحية متأخرة حيث أنَّ الأصل (تبدو آثار سياط العدو/كآثار المحراث)، والتقديم والتأخير يفيد الشكل الخارجي للنص والإيقاع أكثر من المعنى.



ت	الأفعال	الفاعل	الدلالة
٢-	أبى	الرأس(العقل المدبر للفرد/العقل السائد في المجتمع)والإباء ليس كالرفض لِمَا فيه من رفعة النفس.	رفض بأَنَفَة وهنا تتمركز عقدة النص وذروته.
٣-	يركع	الرأس(كل مرتفع ينخفض بإرادة أو بغير إرادة في المكان والزمان المناسبين أو غير المناسبين)	الذل وعكسه الحياة الحرة والكريمة، وهنا يتهيأ النص ويمهد للقارئ الوصول إلى النتيجة والحل.
٤-	وَدَّع	الرأس(المتضامن جبراً مع الروح-الحياة)واللتان تنفصلان عن الجسد بانفصال الرأس عنه	الحل والنتيجة.

٣-علاقات الأمكنة:

لكل شيء مكانٌ ما، لكل فعلٍ مكانٌ ما، ولكل مقامٍ مقال، فما يصلح



في مكان ما قد لا يصلح في مكانٍ آخر، ولكل مكانٍ دلالة ما، أو دلالات كثيرة.

ت	الأمكنة	دلالة
١-	الأرض البور	عقيمة كمسدس غير محشو
٢-	الصدر	سورٌ يحيط بالقلب لحمايته، أي أنَّ آثار التعذيب لم تنل من قلبه المؤمن المطمئن.
٣-	الرقبة	هي التي تحمل الرأس، مركز القيادة.
٤-	الرأس	هو الذي يحوي المخ مركز التفكير والتدبير
٥-	الجسد	ثوبٌ جميل ترتديه الروح ولابدَّ لها من خلعه بهدوء أو تمزيقه بعنف.
٦-	محراب الذل	محراب العز فيه الركوع والتذلل لله وفيه الطمأنينة والبشرى والأرزاق.

٤- علاقات الاندماج النفسي بين الصورة والمعنى:

هذه الصور القاسية سريعاً ما ستلصق بمخيلة القارئ وتؤثر في ردود أفعاله تجاه هذا النص، ولكن توضيح أي صورة من هذه الصور سيعتمد على ربطها بالصورة التي سبقتها وكانت سبباً لها من جهة اليمين، وبالصورة التي جاءت لاحقة لها كنتيجة لهذه الصورة من جهة اليسار، ونص قصيدة (الثائر–ص٩):

خيطوا شفتيه، وقالوا له:

–ما اسمك؟

– ....؟

– تكلم يا ابن الكلب؟

– بتروا يديه وساقيه، وقالوا له:

– هيا..اذهب، اذهب، واعذرنا

– ....!!

– اذهب يا ابن الكلب

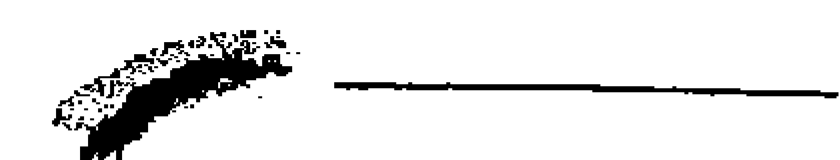
والصور الوهمية التي تبثها قصيدة (الثائر)هي:

١–شخص مسدود الفم.

٢–استجواب وتحقيق.

٣–شخص مقطوع اليدين والساقين.

الصورة الأولى (سبب) - (الجذر)	صورة النص (الأصل)	الصورة الثالثة (نتيجة) - (الفرع)
شخص مفتوح الفم	(خيطوا شفتيه) مانع معنوي(تهديد- خوف)أو مانع مادي (حبس- منع النشر أو الكلام-تكميم وغلق الفم)	شخص مغلق الفم(صامت بإرادته ذو مقدرة على الكلام-أخرس فاقد القدرة على الكلام)
شخص آمن - شخص خائف ومطارد- إلقاء قبض -قيد - ضرب -سب وشتم.	(-ما اسمك/- تكلم)استجواب وتحقيق	فقدان الحياة ككل أو فقدان الحرية بالحبس
شخص سليم معافى ذا يدين قويتين وساقين طويلتين	(بتروا يديه وساقيه) شخص مقطوع اليدين والساقين	فقدان القدرة على الحركة والمناورة



ه-العلاقة بين القارئ العاطل والقارئ الفاعل وتفعيل سرعة الاستجابة الذهنية:

يلجأ الشاعر إلى الصورة كرمز للفكرة أو لعاطفة معينة تتعلق بموقف معين، أو لشرح رؤية مشوشة لأشياء بعيدة خارجة عن مدى الناظر، لأنَّ الصور أقدر على كشف الانطباعات الآنية، عن العالم الخارجي بقسوته وعنفه، وعن العالم الكامن بصورة مرهفة اختبأتْ خلف الواقع والحقيقة، والصورة تشتق من العالم الخارجي، ثمَّ يجري عليها خيال الشاعر معاملات بوساطة ما يمتلكه من حس موسيقي في اختيار الحرف المناسب واللفظة المتناسقة مع النغم التصاعدي أو التنازلي لنسق القصيدة، وتأتي الصورة من عقد الشاعر لتشبيهات كما في قوله:

كآثار المحراث

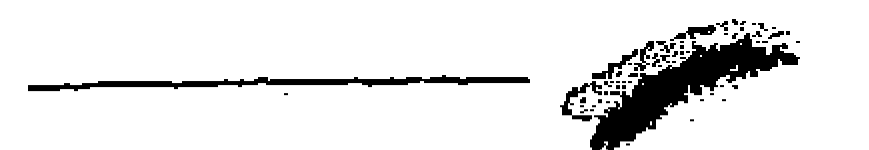
في الأرض البور

تبدو آثار سياط العدو

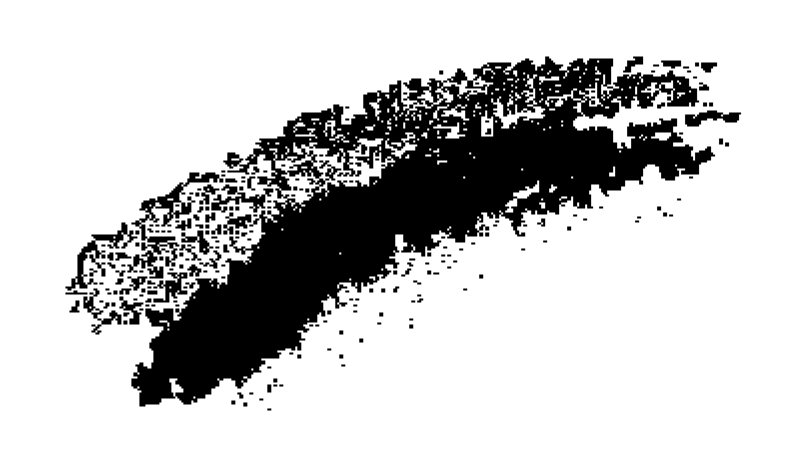
في صدري

في رقبتي

ابتعد عن التعليق على الصورة، وكما أوعز غوبلز وزير دعاية هتلر لمرؤوسيه بأنَّ ضمان انتشار الخبر بأفضل شكل يتوجب نشره دون تعليق يكشف للمتلقي مدى تحيز المصدر، فالدال أو الخبر أو الصورة تكون أقرب للصدق وللحقيقة ولخيال المتلقي وأقرب لتنشيط ذهن المتلقي، الصورة تلمح بالتعذيب ولا تصرح به مباشرةً، فذكر لفظة تعذيب أو ما يرادفها في النص



كان سيتكفل بطرد أي لمحة شعرية عن النص، والتلميح هذا يمنح المتلقي صورة ناقصة تستدعي ذهن المتلقي لإكمال الصورة بأي شكل يتناسب ونمط تفكيره، كحجرةٍ تسقط في بحيرة راكدة، تثير عددا من الدوائر الصغيرة التي تكبر شيئاً فشيئاً ثمَّ تتلاشى في الفراغ ملتحقة بآلاف وملايين الأفكار والصور والدوائر السابقة.



---

١ وليم راي-المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية-ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز-دار المأمون-بغداد-١٩٨٧-ص, ١٦٤

الفهرست



ژوەشانێن
ئێکەتیا نڤیسەرێن کورد - دهوک

١- نڤێژەک مەستانە ل دۆر گونبەدا جزیری/ ڤەکولین . د. فازل عومەر ٢٠٠٤

٢- خەونێن تازی / هەلبەست ، روخوەشێ زیڤار ٢٠٠٤

٣- وەغەرەک د نهێنیێن دەقی دا / رەخنە و ڤەکۆلین ، یاسرێ حەسەنی ٢٠٠٤

٤- بیاڤێ خواندنێ / ڤەکۆلین ، جەلال مستەفا ٢٠٠٤

٥- لبەر دەرازینکا تێکستان / خواندنێن ویژەیێ ، سەلام بالایی ٢٠٠٤

٦- خواندنگەها برسیکرنێ / چیرۆک ، صدیق حامد ٢٠٠٤

٧- هزر و دیتن / هزر و رەوشەنبیریا گشتی ، د. عارف حیتو ٢٠٠٤

٨- چەند رێیەک بۆ دەقی / ڤەکۆلین ، صبیح محمد حسن ٢٠٠٤

٩- بەرپەرەکێ وندا ژژیاننا سەلیمێ ئەسمەرێ / چیرۆک ، ئەنوەر محەمەد تاهر ٢٠٠٤

١٠- چەند خواندنەک شێوەکاری / ڤەکولین، ستار علی ٢٠٠٥

١١- ژانێن سیناهیێ / رۆمان، تحسین ناڤشکی ٢٠٠٥

١٢- قصص من بلاد النرجس / قصص کوردیه مترجمه، حسن سلێڤانی ٢٠٠٥

١٣- دەقێن رەخنەیی/ کومەلە ووتار، هوشەنگ شێخ محمد ٢٠٠٥

١٤- گەریانەک دناڤ باغێ ئەدەبێ کوردیدا/ رەشید فندی ٢٠٠٥

١٥- سوتنگەهـ / رۆمان، بلند محمد ٢٠٠٥

١٦- سیاپوشێ زێماری / چیرۆک، د.فازل عمر ٢٠٠٥

١٧- شانویا هەڤچەرخ / سیار تمر ٢٠٠٥

١٨- ڤیان د دەمەکێ ژاندار دا / رۆمان، محسن عبدالرحمن ٢٠٠٥

١٩- تەکنیکا ڤەگێرانێ د کورتە چیرۆکێن فازل عمر ی دا ٢٠٠٥





٢٠- مێری و کەڤوک / وەرگێران ژ روسی د. عبدی حاجی ٢٠٠٥

٢١- هەژدە چیڤانۆکێن جیهانی ل دۆر گورگان /فولکلورێ جیهانی وەرگێران ژ عەرەبی/ محمد عبدالله

٢٢- روستەمێ زالێ، فلکلور، د. عارف حیتو، چاپا دووێ، ٢٠٠٥.

٢٣. شهینا چیایێ سپی، چیروک، نزار محمد سعید، ٢٠٠٥.

٢٤. جەمسەرێ سیێ، کورتە چیروک، خالد صالح، ٢٠٠٥.

٢٥. ئەی رۆژ نەچە ئاڤا، پەخشان، سەلام بالایی، ٢٠٠٥.

٢٦. ژ رەوشەنبیریا کوردی، ڤەکولین/ گوتار، ناجی طه بەرواری، ٢٠٠٥.

٢٧. زاروکێن جیهانا ئاشتی و ئاشوبێ . هزرڤان ٢٠٠٥.

٢٨. دهوک دسەربورانیدا . صدیق حامد ٢٠٠٥.

٢٩. جاک دریدا و هەلوەشاندن . د. فازل عمر ٢٠٠٥.

٣٠. داویا شەرڤانەکی . عصمت محمد بدل ٢٠٠٥.

٣١. پێلێن رەخنەیی . رەخنە و ڤەکۆلین، نعمه الله حامد نهێلی ٢٠٠٥.

٣٢- دەما هێشتا گیانەوەر دشیان باخڤن- چیڤانۆکێن مللی، حجی جعفر- ٢٠٠٥

٣٣- بەر ب دەقێ خومالی- دەق و رەخنە، ئیبراهیم ئەحمەد سمۆ- ٢٠٠٥

٣٤- مێمێتیکس - ژ هزرکرنێ تاکو ئایدیۆلۆجیایێ - فاضل عمر - ٢٠٠٥

٣٥- کەلتور ... ناسیونالزم و ئەرەبکرن، عەبدال نوری عەبدال ٢٠٠٥

٣٦- پەیڤێن بێ پەردە، چەند ڤەکولینێن رەخنا ئەدەبی نە - عبدالخالق سلطان ٢٠٠٥

٣٧- نڤستن د چاڤێن نێرگزێ دا، هەلبەست ، بەشیر مزیری - ٢٠٠٥



٣٨- ژ فەلسەفا بەرخوەدانێ، هۆزان - رەمەزان عیسا ٢٠٠٥

٣٩- ئەوێ دژی هەمیا، چیرۆک - صبیح محمد حسن ٢٠٠٥

٤٠- نژیارگەری - دەرازینکەک دەستپێکی - فاضل عمر ٢٠٠٥

٤١- بیست سال و ئێڤارەک - رۆمان - سەبری سلێڤانی ٢٠٠٥

٤٢- دەرچوون ژ دەستهەلاتا مانای - خواندنەک - هوشەنگ شێخمحەمەد ٢٠٠٥

٤٣- ژ چیرۆکێن مللی یێن کورت - جمیل شێلازی - ٢٠٠٥

٤٤- جواهر المبدعین - اسماعیل بادی ٢٠٠٥

٤٥- دیمەنێن پەچنی - کورتە چیرۆک - کیڤی عارف ٢٠٠٥

٤٦- هەلبەستێن سەلمان کوڤلی - سەلمان کوڤلی ٢٠٠٥

٤٧- کەڤالەکێ رویس - هەلبەست - شکری شەهباز ٢٠٠٥

٤٨- دەولەت و عشقەکا کەڤنار - هەلبەست - دەیکا دالیایێ ٢٠٠٥

٤٩- شەڤێن بێ خەو - هەلبەست - بەیار باقی ٢٠٠٥

٥٠- ئازراندنا بەندەمانێ - هزرڤان ٢٠٠٥

٥١- چاخێ رۆژ د پەیڤیت - هەلبەست - شەمال ئاکرەیی ٢٠٠٥

٥٢- دوو چەمکێن هاڤیبوون یاخیبوون - ئەمین عبدالقادر ٢٠٠٥

٥٣- ڤین و ژین - صبحی مراد ٢٠٠٥

٥٤- دەفتەرا بێ گونەهیێ - هەلبەست - عبدالرحمن بامەرنی ٢٠٠٥

٥٥- چەند ڤەکۆلینەکێن زمانەوانی - عبدالوهاب خالد ٢٠٠٥

٥٦- هیڤی ، خەم و مرن - طیب دەشتانی - هەلبەست ٢٠٠٥

٥٧- زیندانا بچوک - عزیز خەمجڤین - هەلبەست ٢٠٠٥

٥٨- عشق د بەهەشتەکا یوتوپیایی دا - هەلبەست - مصطفی سلیم ٢٠٠٥

٥٩- ئەزێ د هەمبێزا هەناسێن تەدا - چیرۆک - اسماعیل مصطفی ٢٠٠٥

٦٠- جه د رۆمانا کوردی یا دەڤەرا بەهدینان دا- رەمەزان حەجی قادر ٢٠٠٦

٦١- رایا گشتی (تێگەه-گرنگی-چێکرن-گوهورین-رێکێن زانستیێن پیڤانی)،



ڤەکولین، مسلم باتێلی ٢٠٠٦

٦٢- هەلبەستێن رەنگین، هەلبەست، و - ژ ئەلمانی تەنگەزارێ مارینی ٢٠٠٦

٦٣- تەڤنکەرا کورد، هونەرمەندا بەرزە،وەرگێران: مسعود خالد ٢٠٠٦

٦٤- فەرهەنگا ئەدیب و نڤیسەرێت دەڤەرا بەهدینان، وەسفی حەسەن ردێنی ٢٠٠٦

٦٥- شەڤا فریشتە رەڤین، چیرۆک، اسماعیل هاجانی ٢٠٠٦

٦٦- گلۆلکا ئالزیای، ئیدیەمێن کوردی، خالد سالح ٢٠٠٦

٦٧- نڤێژەکا بارانێ، هەلبەست، هەڤال فندی ٢٠٠٦

٦٨- رۆژ ، هەلبەست، هشیار محمد حسن ریکانی ٢٠٠٦

٦٩- ئایردەیێن ڤیانێ، هەلبەست، بلند محمد ٢٠٠٦

٧٠- دەردێ ئەڤینێ، (نوڤلێت) یونس احمد ٢٠٠٦

٧١- ئەفسانەیا سترانێن بندەستیێ، نجیب بالایی ٢٠٠٦

٧٢- خەونەکا ئەمریکی(کومەکا جیرۆکێن عەزیز نەسین) و:خەیری بوزانی ٢٠٠٦

٧٣- هزرینەک د زمانێ کوردیدا، رەشید فندی ٢٠٠٦

٧٤- خانی ماموستایێ سێیەمین، مەم شەرەف ٢٠٠٦

٧٥- ژ ئاوازێن جوانیێ، هەلبەست، ناجی طه بەرواری ٢٠٠٦

٧٦- چەند بەلگەیێن تایبەت ل دور کوردان، د. صلاح هروری ٢٠٠٦

٧٧- مەشا بوکان، هەلبەست، هیڤی بەرواری، ٢٠٠٦

٧٨- ئەو زەلامێ دگەل خو ژێک جودا، دەڤێن شانویێ، سیار تمر صدیق ٢٠٠٦

٧٩- پەلێن عەشقێ، رۆمان، درباس بستەڤا ٢٠٠٦

٨٠- شەڤێن سار، رۆمان، حەسەن ئیبراهیم، ٢٠٠٦

٨١- هوزان بو دەلالێ، هەلبەست، خالد حسێن ٢٠٠٦

٨٢- بالولکا شەکرێ، چیرۆک. حەسەن سلێڤانەیی، ٢٠٠٦

٨٣- حەیرانوک نامەیێن ئەڤینداران، فولکلور، أدیب عبدالله ٢٠٠٦

٨٤- مرن د قشلەیا پادشاهی دا، چیروک. محسن عبدالرحمن ٢٠٠٦



٨٥- جیڤانوکا گایێ سور، فولکلور، جەمیل محەمەد شێلازی ٢٠٠٦

٨٦- سەلوا هێژ بەلالیسکە، هەلبەست، لوقمان ئاسهی ٢٠٠٦

٨٧- بلیجان، رۆمان، پەروێز جیهانی ٢٠٠٦

٨٩- ڤەگەر، رۆمان، شاهین بەکر سورەکلی ٢٠٠٦

٩٠- قەدەرا من، هەلبەست، سەلمان شێخ مەمی ٢٠٠٦

٩١- بێهنشک، فولکلور، محەمەد حەسەن بناڤی ٢٠٠٦

٩٢- ئارمانج، هەلبەست، سەبریا هەکاری ٢٠٠٦

٩٣- باکوورێ دل، هەلبەست، دلشا یوسف ٢٠٠٦

٩٤- خەونەکا بنەڤشی، کورتە چیرۆک، عسمەت محەمەد بەدەل ٢٠٠٦

٩٥- نهێنیێن خامەی، هەلبەست، سەبری نهێلی ٢٠٠٦

٩٦- هەناسەک د پەرستگەها شعرێدا، خواندنێن وێژەیی، سەلام بالایی ٢٠٠٦

٩٧- شورەشێن بارزان، حەیدەر مەتینی ٢٠٠٦

٩٨- عەشقا مە چرایەکێ زەرەدەشتی یە، چیرۆک، اسماعیل مصطفی ٢٠٠٦

٩٩- تەنهستان، شعر، کمال سلێڤانەیی ٢٠٠٦

١٠٠- روستەمێ زال، چیرۆک، حاجیێ جندی ٢٠٠٦

١٠١- مقالات نقدية في نصوص كردية، مجموعة مقالات، ٢٠٠٦


101
جدلية القصة الكردية وزوايا الحداثة في ((قصص من بلاد النرجس))
إشكالية الكردي و التشاكلي في رؤيا الحكاية
ثنائية الحرب والحب في رواية كوستان و الطيار
أطفالنا ما وراء الحداثة
قراءة تحليلية في بانوراما
(أنور محمد طاهر)
السرد بالتشكيل
قراءة في قصة تحسين صالح القصيرة (اللوحة القاتلة)
إشكالية العلاقة في دجي الذي سيضحك
موضوعة الحلم ما بين التصميت و التمظهر
لدى القاص عصمت محمد بدل
كردستان
دهوك
2006